«Istoria artelor nu se poate reduce la o consemnare a evoluției formelor, consemnare operată în afara istoriei ideilor; pictura sau sculptura nu sînt doar aglomerări, cu sens mai mult sau mai puțin descriptiv, mai mult sau mai puțin ordonate, ale unor culori sau volume; ele sînt întrupări ale unor gînduri. Încă un argument care pledează pentru existența unor cărți, cum e cea de față, destinate să explice arta, într-un moment în care premisele ei au devenit atît de complexe...»

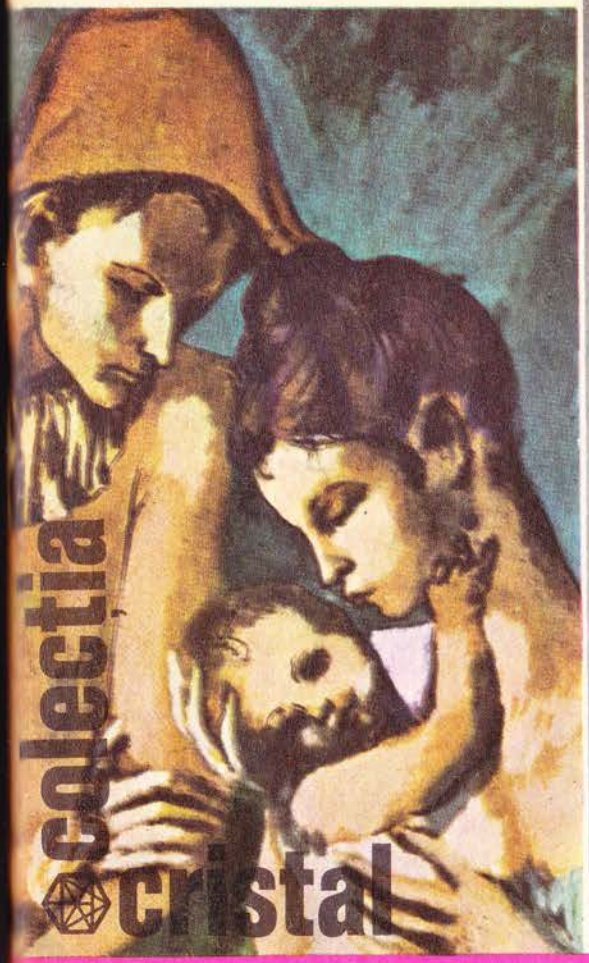
DAN GRIGORESCU

colecția cristal

Lei 9,25

colecția cristal

eugen pohonțu



INIȚIERE ÎN ARTELE PLASTICE

EDITURA ALBATROS

Prefață de
DAN GRIGORESCU

editura albatros

Copertă :
PICASSO „Familia"
BRÂNCUȘI „Măiastra"

eugen pohonţu

colecția cristal

INIȚIERE ÎN ARTELE PLASTICE

PREFAȚĂ

Întrebat odată de un istoric al artei moderne — care e etapa cea mai grea a picăturii unui tablou al său, Paul Klee a răspuns, se spune, cu un surîs ironic : „explicarea lui". Nu trebuie să se desluşească aici doar o referire la una dintre problemele fundamentale ale artelor, dificultatea de a transfera o idee dintr-un tip de limbaj în altul, în cazul de faţă din sistemul semnelor vizuale, al liniilor şi culorilor, în acela al cuvintelor, ci şi mărturisirea unei conştiinţe grave a artistului care e convins că dezvăluirea ideilor ce au prezidat la crearea unei opere are nevoie de un efort cu totul deosebit, astfel încît înţelesurile ei să se transmită într-un chip cît mai desăvîrşit. Nu se poate imagina, firește, o pagină de comentarii care să descrie exact ce se întîmplă pe suprafaţa unei pînze pictate, în izbucnirea în spaţiu a unor volume sculpturale. La urma urmelor, comentatorul unei opere de artă se află în situaţia unui traducător care se silește să transpună într-o altă limbă sensurile, ritmurile, efectele de umbre şi de lumină produse la întîlnirea cuvintelor unui poem : nu încape îndoială, o cuprindere completă e imposibilă, dar un bun traducător poate transmite impresia generală, starea emoţională, înţelesurile desprinse de poet din întîlnirea lui cu înfăţişările lumii, din participarea lui la destinul umanităţii.

În secolul nostru, totuşi, comentariul de artă e confruntat de dificultăţi speciale. În primul rînd, evident, el trebuie să se ferească de primejdiile semnalate încă de multă vreme, primejdii care pîndesc repovestirea oricărei opere de creaţie ; considerată drept forma cea mai elementară a criticii, ea nu dovedeşte neapărat capacitatea de a citi în întregime o carte. Lectura unei opere literare — pentru a începe cu ceea ce se socoteşte (nu întotdeauna pe drept) că e forma cea mai simplă a lecturii — nu înseamnă să ai răb-

darea de a-i parcurge pînă la capăt filele, de a urmări aventurile eroilor cu atîta luare-aminte încît să fii, după aceea, în stare să le reconstitui. După cum „lectura" unei piese de teatru sau a unui concert nu e totuna cu răbdarea de a rămîne în sală pînă la final. Înseamnă tocmai acea atentă descifrare a sensurilor, meditația prilejuită de descoperirea atitudinii filosofice a autorului, a mijloacelor specifice folosite de el pentru a da trup viu ideilor și sentimentelor ; și, în cele din urmă, capacitatea de a așeza opera în interiorul întregii creații a scriitorului sau o compozitorului și, mai departe, a acestuia în istoria culturală a lumii.

Evident, un asemenea tip de lectură are nevoie de pregătire, „cititorul" trebuie să aibă convingerea că opera de artă, indiferent de domeniul creației, nu-și propune să fie doar o piesă de agrement, că „bucuria simțurilor" nu e decît, eventual, o etapă a unui drum ce are drept țintă transmiterea unui mesaj, a unei viziuni a artistului, a unor concluzii desprinse de el din contemplarea naturii și a istoriei. Artele vizuale au pus întotdeauna din acest punct de vedere, probleme mai multe și mai grele decît surorile lor. „Ție îți e mai ușor, se povestește că i-a spus cîndva pictorul englez Turner unui prieten al său, poet : cînd rostești cuvîntul trandafir sau furtună sau copil sau amurg, cititorul versurilor tale nu se așteaptă să le vadă aievea pe acestea toate ; dar eu am datoria să-i comunic exact măcar impresia că, trecînd prin sufletul meu, ele și-au păstrat înfățișarea, mireazma, vuietul pustiitor, candoarea sau lumina incendiară. „Cititorul" meu le vrea să le simtă cît mai aproape de imaginea pe care el însuși și-a făcut-o despre aceste lucruri în prezența cărora mă simt atît de stîngaci și de umil".

Așa se explică, de fapt, mulțimea cărților destinate celor care vor să învețe cum se privește arta. În comparație cu oricare alt domeniu al creației artistice, acela al formelor și al culorilor a îndemnat mai mulți comentatori să se plece asupra sensurilor cuprinse de opera de artă. Istoricii culturii din vremea Renașterii, de pildă, au putut să deseneze un contur îndeajuns de clar al acelui larg teritoriu al civilizației omenești de la răspîntia de epoci, întemeindu-se, în bună măsură, pe textele comentatorilor de artă care se sileau să explice nu numai cum se pictează, ci și cum trebuie înțeleasă pictura. E aici semnul unui efort conștient de

apropiere a artei de publicul ei ; o apropiere care respinge, însă, soluția simplistă a „repovestirii" la care mă refeream ceva mai înainte. O apropiere care înseamnă înțelegere, pentru că, așa cum s-a spus odată, „dragostea e, mai presus de orice, înțelegere". Pentru a iubi arta, trebuie să îi descoperi înțelesurile. Ceea ce presupune, ca în toate domeniile creației umane, însușirea culturii ; în cazul de față, nu numai o cultură de muzeu și de sală de expoziție, ci o cultură de bibliotecă. O cultură a minții care să se adauge, în chip necesar, culturii ochiului.

Secolul al XX-lea a produs o răspîndire fără precedent a cărților de acest tip. Explicațiile sînt numeroase și au constituit preocuparea istoricilor și sociologilor culturii din această epocă. În primul rînd, desigur, cartea menită să explice arta urmează destinul tuturor tipăriturilor din veacul nostru, al căror număr e de-a dreptul inimaginabil : „Galaxia Gutenberg", departe de a păli în lumina noilor mijloace de informare, pare a o absorbi și a o reverbera mai amplu, pînă la marginile mereu necunoscute ale universului culturii. Dar, în afară de aceasta, arta însăși devine mai complexă, lectura ei — se spune — întîmpină mai multe dificultăți. Nu sînt convins, sincer vorbind, că lucrurile stau chiar așa. Oricine parcurge volumele de explicare a artei, publicate în secolele trecute, își dă seama că și atunci problemele erau la fel de multe și de grele, dovadă stăruința cu care autorii acestor cărți se refereau la procesul complicat al transformării lutului și a pietrei, a substanțelor chimice din care se fac culorile pictorului, a fenomenelor produse la întîlnirea acidului cu placa de metal a gravorului, în imagine. Nici atunci nu se înțelegea prea lesne, de pildă, cum se poate proiecta spațiul tridimensional pe o suprafață plană. Sau cum se poate crea iluzia depărtării prin modificările culorii (în această privință, Poussin a dat o admirabilă lecție de fizică, aplicată la pictură, explicînd cum se succed planurile de culoare, dînd impresia de distanță prin simpla variație a tonurilor, de la brun și verde spre albastru). Se mai constată un lucru foarte semnificativ : artele vizuale nu au fost niciodată despărțite de progresele științei, nu numai ale speculației științifice, ale teoriei, dar nici de cele ale științei aplicate, chiar ale aplicației la industrie. Trecerea de la frescă (ea însăși presupunînd o foarte temeinică stăpînire a unei tehnologii care să

îngăduie deopotrivă păstrarea strălucirii coloristice, a impresiei de prospețime și rezistența lucrării așezate adesea în locuri expuse curenților de aer și umezelii) la culoarea de ulei are valoarea unei adevărate revoluții tehnologice. Pictorul trebuia să știe destulă chimie ca să prevadă rezultatele reacțiilor ce se vor produce, în timp, între diversele culori, ele însești simple substanțe chimice; ignoranța unora, chiar dacă — așa cum se dovedește — erau excelenți desenatori și coloriști, s-a răzbunat, și poemele lor de lumină de odinioară s-au prefăcut în greoaie aglomerări bituminoase care creează teribile probleme specialiștilor ce lucrează în modernele ateliere de odinioară. Tot așa cum alegerea unei varietăți de marmură nepotrivită cu caracterul fenomenelor meteorologice dintr-un anume loc sau nepriceperea în alierea metalelor au dus, nu o dată, la grava depreciere a unor opere, cîndva admirate pentru splendoarea lor.

Nu e de mirare că ucenicia artiștilor dura uneori ani mulți, că breslele pictorilor aveau un statut asemănător acelor al organizațiilor profesionale celor mai prestigioase din veacurile trecute. Din acest punct de vedere, secolul nostru nu a făcut altceva decît să continuie o situație creată cu multă vreme înaintea lui (deși, în condițiile existenței unor probleme tehnologice negreșit mai complexe ale artei de astăzi, anii de ucenicie ai artiștilor sînt, totuși, mai puțini). Recursul la tehnica modernă e un lucru firesc și, cu toate că, la prima vedere, s-ar părea că pictorului, de exemplu, i s-au simplificat problemele, că vopselele gata preparate și închise în tuburi în loc să fie frecate ceasuri îndelungate în mojaruri îl scutesc de rezolvarea unor chestiuni tehnice care îi luau atîta amar de timp înaintașului său de acum cîteva secole, problemele de tehnologie nu au încetat să se înmulțească. În primul rînd, pentru că artistul însuși e, din ce în ce mai adesea, conștient de perspectivele oferite de tehnica modernă, de chimia materialelor plastice, a acrilicelor, a rășinilor sintetice de tot felul. Apoi, pentru că nevoile sale de exprimare a universului real sînt mai complexe și, cu un gest cunoscut încă din vremea în care pictorul adopta culoarea cu ulei de in, se îndreaptă acum spre tot ceea ce îi pune la îndemînă fantezia omului de știință. Colajul, tehnicile mixte, întîlnite atît de frecvent în sălile de expoziție și în muzeele de artă modernă,

nu sînt decît corespondentele naturale ale picturii cu ulei de odinioară.

Un alt grup de probleme se constituie ca o consecință a lărgirii unui domeniu tradițional al artelor : creația destinată forului public. Prin însăși natura ei, arta a fost, încă din vremurile îndepărtate ale formării unei conștiințe artistice, un mod de a se adresa mulțimilor de oameni, de a le transmite o idee, un mesaj, de a le înflăcăra simțămintele lor civice, de a le chema în jurul unui ideal filosofic sau patriotic. Multă vreme, creația artistică nu s-a închis decît rareori între zidurile unei locuințe, unde să nu poată fi văzută decît de un grup restrîns de oameni ; ea a avut, dimpotrivă, nevoie de spațiile largi ale cetății și visul lui Michelangelo, care năzuia să sculpteze un munte întreg, de la poale pînă în pisc, reflectă în chip superb această viziune eroică a artistului dornic să-și transforme opera într-o întrupare magnifică, vizibilă de la mari depărtări, a idealurilor concetățenilor lui. Urbanistica modernă deschide largi orizonturi de manifestare a acestui sentiment de participare la destinul întregii umanități și, mai presus de orice, la acela al omului contemporan din propria patrie.

Vaste spații publice se creează în orașele moderne, unde momentul sculptural nu mai e menit să împlinească o simplă funcție ornamentală. El devine, tot mai limpede, mod de exprimare a unor idei cu înțeles social și politic. Și i se adaugă alte genuri, tradiționale sau noi, care marchează aceeași adeziune plină de fervoare la viața contemporană. Edificiul modern e înțeles ca o creație cu funcționalitate complexă ; amplele spații destinate lucrărilor de artă monumentală relevă această înțelegere modernă a clădirii publice ca element al unui ansamblu în interiorul căruia arta și arhitectura se însoțesc, creînd posibilitatea unei exprimări convingătoare, de mare rezonanță, a însăși epocii în care trăim. Visul oamenilor Renașterii a început să prindă contur clar, energic, în opera pictorilor revoluționari mexicani, Diego Rivera, Orozco, Siqueiros, care au comentat, cu tragism și cu nobilă încredere în izbînda dreptății sociale, istoria patriei lor, în picturi vaste ce împodobesc fațadele unor construcții publice. Se împlinește astăzi, în țara noastră, această menire civică a artei : orașele noi, edificiile civice, politice, culturale devin, tot mai adesea, purtătoare

ale unor imagini care consfințesc viziunea generoasă a artistului contemporan cu epoca lui.

Se înțelege de la sine că, în asemenea împrejurări, raporturile dintre artă și public dobîndesc noi dimensiuni. În primul rînd, artistul însuși e solicitat de probleme mai complicate, impuse de amploarea operelor și de varietatea tehnicilor. După aceea, ieșirea artei dintre zidurile muzeului, în stradă și, implicit, schimbarea caracterului însuși al publicului impun rezolvări mai îndrăznețe la care sînt chemate deopotrivă experiența artiștilor din epoci mai vechi și aceea a oamenilor de știință de astăzi. Într-un asemenea moment de lărgire, fără precedent, a cîmpului artelor, explicarea rosturilor și a modalităților de expresie devine încă și mai importantă. „Ghidul de muzeu" e astăzi un comentator al creației ce se adresează unor mari mulțimi. Procesul de democratizare a culturii determină o atitudine nouă și o viziune mai cuprinzătoare a comentatorului. Muzeul însuși nu mai e doar o instituție care păzește un tezaur constituit, de-a lungul timpurilor, din opera unor mari artiști, el e un participant la această acțiune de creare a unor largi punți pe care ideile artei să circule mai lesne, mai convingător, spre publicul căruia îi sînt destinate marile opere ale lumii. Într-o alianță exemplară cu alte arte, artele vizuale — susținute, de pildă, de muzică, de poezie, de balet — se întîlnesc cu publicul muzeelor, demonstrîndu-și vigoarea în cadrul unui sistem coerent al artelor, al unei vii realități culturale contemporane.

Nu se poate contesta, totuși, că arta modernă are de înfruntat mai multe prejudecăți decît aceea creată de îndepărtații ei înaintași. E suficient să comparăm, de exemplu, un text de explicare a artei scris către sfîrșitul veacului trecut de unul dintre cei mai proeminenți comentatori ai fenomenului cultural. Taine, fondator al unei școli de interpretare a literaturii dar și, în general, a creației artistice) care a avut o largă rezonanță pînă tîrziu după aceea, cu un altul, publicat cam după o jumătate de secol de unul dintre cei mai de seamă critici și istorici de artă ai epocii acesteia, Lionello Venturi. Ne dăm seama cît de numeroase sînt problemele cărora trebuie să le facă față exegetul modern. Se vorbește adesea (poate, chiar, cu prea multă insistență) de o așa-numită „criză a artelor", despre o presupusă ruptură dintre creație și receptare. Înainte de toate, se cu-

vine să observăm că aproape fiecare epocă și-a avut propriii teoreticieni ai „crizismului" ; dar, nu e mai puțin adevărat, argumentele invocate de cei de astăzi sînt mai multe și fac apel la concluzii formulate în domenii mai variate ale științelor, de la psihologie și sociologie, pînă la optică și informatică.

Dar aceste concluzii sînt, de cele mai multe ori, parțiale; puțini sînt teoreticienii „crizei" care să le fi organizat într-un sistem cu pretenții generalizatoare. În afară de aceasta, evidența însăși a apropierii de artă a unui public din ce în ce mai numeros, mai pregătit să răspundă tulburătoarelor întrebări ale operei contrazice o asemenea concluzie pesimistă.

Ceea ce e adevărat, însă, e că „invazia vizualului" în viața noastră cotidiană a căpătat o dimensiune căreia nu i se poate găsi un element de comparație în trecut. Cinematografului, care a provocat cunoscuta senzație de la răscrucea secolului trecut cu secolul nostru (și ale cărui înnoiri urmau să fie integrate, cu un legitim sentiment al contemporaneității, în toate artele, inclusiv în literatură), i s-au adăugat, mai de curînd, televiziunea, caseta video și, mai puternică — poate — decît ele, transformarea mediului nostru zilnic într-un spectacol de sunet și culoare. Strada, cu puzderia de afișe, cu vitrinele aranjate de niște specialiști care știu cum să cheme spre ele atenția trecătorilor, cu reclame de tot felul, cu clădiri divers colorate, cu monumente și fîntîni, cu vehicule (și ele colorate) ale căror forme sînt imaginate de proiectanți cu solide cunoștințe de design *(iată încă o artă care a cunoscut o extraordinară dezvoltare în epoca noastră), s-a transformat într-o imagine dinamică, solicitantă, a vieții moderne. „Strada — exclama cîndva marele pictor francez Fernand Léger — e cel mai fascinant tablou în mișcare al epocii acesteia !"*

Retina noastră înregistrează un număr incomparabil mai mare de imagini variate decît retina locuitorilor unui oraș de acum o sută, sau chiar de acum — să zicem — douăzeci de ani. Se creează, astfel, falsa impresie că, de vreme ce trăim într-un mediu prin definiție al vizualului, tot ceea ce se adresează ochiului se înseriază în același sistem de valori și, ca urmare, poate fi judecat cu aceleași instrumente. E adevărat că una dintre aspirațiile fundamentale ale artei moderne e integrarea în viața cotidiană a cetății,

printre oameni și pentru oameni; dar aceasta nu-i anulează legile riguroase, severe, ale creației, nu contrazice îndelungile ceasuri de meditație ale artistului, întrebările, îndoielile, nemulțumirile, momentele de descumpănire cînd sentimentul de neîmplinire pare să-i atace temeiurile înseși ale creației. „Invazia vizualului" nu poate să nege valorile artelor, care se constituie specific, într-o armătură puternică a ideilor și a sentimentelor, prin asimilarea — la fel de specifică — a unor tehnici moderne.

„Criza imaginii" nu există decît la nivelul la care nu ajunge teoria artei, viziunea integratoare a artistului sau a exegetului ce privește forma, linia, culoarea ca elemente participînd, într-un sens definit de natura artelor, la crearea mediului ambiant al omului modern. De altminteri, însăși fondarea unei direcții clar orientate spre crearea unui ambient pe deplin echilibrat al existenței umane (această direcție se și numește „artă ambientală") demonstrează preocuparea pentru integrarea creației artistice în lumea de astăzi. Faptul cel mai important în „criza" sus-amintită (și, care, de altfel, nu e singura la care se fac referiri în zilele noastre : se vorbește, periodic, de o „criză a romanului", „a cinematografului", a „teatrului", a „teatrului liric", „a poeziei"...), faptul — deci — care atrage, în primul rînd, atenția e că s-a constituit o conștiință a țelurilor artei. Că discuția nu se poartă la nivelul expresiei, ci al difuzării imaginii. Conștientă de sine și de rosturile ei în universul în care trăiesc oamenii, arta își pune firesc, probleme a căror rezolvare nu se poate da imediat. Cred că aceasta reflectă mai curînd o maturizare a creației care refuză, din ce în ce mai decis, statutul de contemplator al lumii și își propune implicații în existența însăși a oamenilor. Problema ei nu e numai „cum să creăm o imagine interesantă", ci „cum să ajungem la un public larg".

Într-o atare situație, explicarea devine cu atît mai necesară.

Și, în sfîrșit, încă un aspect al istoriei prezente a artei. Întotdeauna, artistul a concentrat în imaginile create de el idei ale științelor vremii, concluzii pe care fizicianul sau astronomul, matematicianul sau biologul le-au tras din neliniștita cercetare a universului nemărginit sau a celulei, la fel de nemărginită în spațiul ei pulsînd de tainice forțe ale vieții. Se poate ajunge, luminîndu-le mai deplin, la con-

cepțiile geometrilor Greciei antice, nu numai prin admirabilele lor teoreme, ci și prin probele de rigoare și de măreție pe care le dezvăluie cercetarea traseelor și proporțiilor coloanei și ale sculpturii epocii clasice. Trecerea de la statuarul romanic la cel gotic dezvăluie o modificare semnificativă a concepțiilor filosofice, o înțelegere dintr-o altă perspectivă a ceea ce va avea să se numească mai tîrziu psihologie. Arta Renașterii e, neîndoielnic, un repertoriu al cunoștințelor despre univers și despre om, adunare în acea vreme a marilor elanuri științifice. Luxuriantele vegetații din ornamentica barocă vorbesc despre lărgirea cîmpului de cunoștințe ale științelor naturii de pe atunci, iar — să zicem — tematica picturii romantice oglindește adesea atenția cu care filosofia istoriei se îndreaptă spre anumite ere ale trecutului.

Privite din aceeași perspectivă a unității domeniilor cunoașterii umane, direcțiile artei moderne dau glas unor revelatoare adevăruri. Nu se poate înțelege pe deplin, de exemplu, impresionismul fără să se facă apel la istoria opticii din ultimele decenii ale secolului trecut ; vibrațiile de culoare ale picturilor acestei școli care a primit un nume atît de nepotrivit intențiilor ei fundamentale sînt un rezultat al integrării concluziilor privitoare la efectul tonal al juxtapunerii culorilor. Caracterul scientist al preocupărilor acestor artiști se dezvăluie limpede la o analiză care ține seama de raporturile lor cu viziunea savanților care cercetau semnalele emise de corpurile fizice. La fel, cubismul se înțelege mai ușor dacă e privit în ansamblul preocupărilor reprezentanților săi de a desluși raporturile teoriei relativității cu realitatea vizibilă. Sau suprarealismul, dacă se ține seama de impactul cu psihanaliza sau arta abstractă, dacă se știe că, la un moment dat, teoria semiotică a înrîurit gîndirea celor care căutau să descopere semnificațiile semnului plastic. Istoria artelor nu se poate reduce la o consemnare a evoluției formelor, consemnare operată în afara istoriei ideilor ; pictura sau sculpura nu sînt doar aglomerări, cu sens mai mult sau mai puțin descriptiv, mai mult sau mai puțin ordonate, ale unor culori sau volume : ele sînt întrupări ale unor gînduri. Încă un argument care pledează pentru existența unor cărți cum e cea de față, destinată să explice arta, într-un moment în care premisele ei au devenit atît de complexe.

Acesta e meritul de bază al cărții lui Eugen Pohonțu și, bineînțeles, al editurii care o publică. Faptul că semnalează necesitatea înțelegerii artei, că detaliază sistematic, coerent, clar cîteva dintre problemele ei fundamentale, că știe să prezinte lucrurile într-un chip care să le înlesnească înțelegerea e o calitate neîndoielnică. Orizontul larg al comentatorului, cunoașterea temeinică a faptelor comentate, lipsa de emfază a explicațiilor sînt, iarăși, evidente. Fără îndoială, sînt amănunte în privința cărora mi se pare că nu pot fi de acord cu autorul cărții, concluzii ale sale despre care am impresia că ar fi putut să fie trase într-o perspectivă diferită. Nu am, însă, pretenția că dreptatea e neapărat de partea mea și, se cuvine să mărturisesc, cîteodată punctele de vedere ale lui Eugen Pohonțu au constituit pentru mine un motiv de meditație asupra unor lucruri pe care le credeam de mult limpezite în mintea mea. Așa cum, sînt convins, vor constitui motive de meditație și pentru alții.

Important e că editura „Albatros" pune, astfel la îndemînă o carte utilă al cărei scop e urmărit cu grijă și care înseamnă deslușirea unei forme de cultură, a artelor vizuale, ce a relevat, de-a lungul istoriei, o contribuție românească specifică și, nu o dată, de largă rezonanță. Pentru că în țara lui Brâncuși se creează o artă ce nu se revendică numai prin temă sau prin motiv plastic, ci prin întregul ei spirit, prin certitudinile ei filosofice creația tradițională a acestui popor și comunică, în același timp, cu universul cuprinzător al artei universale. E ceea ce, în subtext, trebuie înțeles din cartea de față.

DAN GRIGORESCU

CUVÎNT ÎNAINTE

Vizitînd expoziții și muzee se întîmplă adesea să auzim, fără să vrem, aprecieri, ale persoanelor din jur, despre lucrările în fața cărora ne aflăm. Uneori, comentariile lor coincid cu propriile noastre păreri, alteori sînt cu mult sub nivelul nostru de-a înțelege arta, dar sînt și cazuri ce ne depășesc priceperea și putința de aderare sufletească din cauza insuficientei pregătiri ce-o avem.

În domeniul științei se vorbește de așa-numita *rațiune suficientă*, care este pragul de sus al capacității cuiva de a înțelege, la un moment dat al evoluției sale, o categorie de lucruri dincolo de care adevăruri de ordin superior nu mai sînt evidente pentru dînsul. Analog cu rațiunea suficientă se poate vorbi în artă de *simțire suficientă*, care ar fi limita maximă a capacității de-a „gusta" anumite categorii de opere artistice, dincolo de care alte forme de frumos sînt refuzate.

Și, precum de la lipsa totală de cunoștințe și pînă la cele ce fac din om un savant sînt nesfîrșite nivele de cunoaștere, tot așa de la simpla atitudine a organului vizual și pînă la gustul de mare rafinament, la care se ajunge prin cultură, educație și trăire, există numeroase trepte de simțire suficientă. Trebuie remarcat faptul că fiecare, indiferent pe ce treaptă se găsește, este convins, de neclintit, că adevărul este în întregime numai de partea sa și în consecință e dispus să-l apere cu înverșunare. De la asemenea situație s-a născut dictonul latin „de gustibus non disputandum" (gusturile nu se discută).

Dar nimeni nu se stabilizează definitiv pe-o anumită treaptă, ci mai repede sau mai încet urcă o alta și iarăși alta. În lucrarea sa „Însemnările unui amator de artă" criticul și colecționarul K. H. Zambaccian arată în linii mari cum a evoluat gustul său artistic. În tinerețe, preferințele i s-au îndreptat către arta ieftină a lui Gore Mircescu și Florian, pictori ce expuneau, la un preț derizoriu, prin

gangurile clădirilor, și de la care a cumpărat cîteva lucrări. După ce, în 1906, a văzut, în „Palatul Artelor", altfel de pictură, nu i-au mai plăcut lucrările cumpărate înainte. Entuziasmul și gustul au cuprins acum alegoriile lui Kimon Loghi, compozițiile lui N. Vermont, secerișurile lui Artur Verona etc. A trecut apoi treptat la Grigorescu, Andreescu, Luchian, Petrașcu, incluzînd totodată și pictorii francezi : Cézanne, Renoir, Matisse, Marquet și alții.

Dacă, fără să ne referim la exemple străine, privim lucrurile mai din apropiere și anume la noi înșine, constatăm că altele ne-au fost gusturile în copilărie, altele în adolescență și altele ne sînt pe măsură ce înaintăm în vîrstă.

Procesul de dezvoltare al gustului, lăsat deseori la voia întîmplării și la simpla trecere a anilor cu experiența lor, este lent și insuficient. El poate fi grăbit și îmbogățit considerabil cînd, sub imboldul dragostei de artă, se tinde cu tot dinadinsul către acest lucru. Tineretul, cu avîntul său nestăvilit spre mai departe și mai sus, dovedește vădit o astfel de pornire.

Deseori, la numeroase întîlniri cu publicul, artiștii, vorbitorii, sînt solicitați să recomande o lucrare unde poți găsi elementele necesare pătrunderii în domeniul de cunoaștere al artelor plastice, fără de care nu se pot înțelege cărțile și albumele de artă ce se tipăresc. Dorința de-a cunoaște cîteva noțiuni necesare de orientare în artă se adaugă unor constatări personale, mai vechi, și care au stat la baza alcătuirii cărții de față, unde sînt arătate mijloacele de ordin tehnic cu care se realizează creațiile artistice, sînt justificate psihologic și fiziologic unele fenomene și teorii privitoare la artă și unde sînt expuse fapte istorice nu pe latura evoluției, ci a concepțiilor, cu caracteristicile lor, ce au condus producțiile artistice în decursul vremurilor.

Și fiindcă cele mai multe din cărțile de artă ce apar se referă la pictură, fiindcă cele mai numeroase expoziții se organizează cu lucrări de pictură, grafică și sculptură, iar marile muzee din lume sînt profilate, pe opere picturale, grafice și sculpturale, de aceea am insistat mai amplu asupra acestor arte și numai sumar asupra artelor aplicate și decorative ce ar putea face obiectul unei lucrări separate.

În urmărirea scopului ce ne-am propus am căutat ca diferitele capitole să fie prezentate cît se poate de precis și succint, dimensiunile volumului nepermițînd dezvoltări întinse. Și dacă pe alocuri lucrarea pare că prezintă disproporții, nu însemnătatea problemelor a fost hotărîtoare, ci faptul că unele chestiuni importante au putut fi lămurite cu mai multă ușurință iar altele au necesitat expuneri dezvoltate.

Am adoptat apoi deliberat un mod de exprimare clar deoarece chiar și așa înțelegerea întîmpină dificultăți fiindcă se explică cu cuvinte lucruri determinate și concrete ce nu pot fi prezentate vizualității, cu ilustrații la fiecare pas. Procedînd în acest chip nu este exclus să fim învinuiți de didacticism de către iubitorii de eseu. Același lucru i s-a obiectat și lucrării lui René Berger „Découverte de la peinture" (apărută și în românește la Editura Meridiane). Autorul s-a justificat : „Exces de didacticism ? Dacă mi se permite o ultimă referință, la Socrate de astă dată, vom spune că ținem mai mult de-a fi fermi în cuvintele noastre decît de-a face un discurs frumos". Aceeași atitudine am adoptat-o și noi, în alcătuirea cărții de față, cu gîndul de-a fi înțeleși fără greutate.

Capitolul I

CÎTEVA GENERALITĂȚI DESPRE ARTĂ

Cele 9 arte ale vechii Grecii (patronate fiecare de cîte o „muză") între care nu figurau atunci arhitectura, pictura și sculptura, au suferit, de-a lungul vremii, eliminări, contrageri și adăugiri de-au ajuns azi în număr de 7 cu următoarele denumiri : *arhitectura, artele plastice, literatura, muzica, dansul* (coregrafia), *dramaturgia* și *arta cinematografică*.

Viitorul va aduce probabil modificări acestei împărțiri căci ca orice fenomen legat de curgerea vieții și artele sînt susceptibile de evoluție. Pare că deja se anunță o schimbare. Asistăm la un proces, încă incipient, de ieșire totală a arhitecturii dintre arte și orientarea ei spre știința inginerului proiectant și constructor, cu care își încrucișează acum sfera de activitate. Și cum nu de mult a apărut arta cinematografică tot așa este cu putință să se ivească arte noi, iar specificul artelor să se diferențieze de cel din epoca noastră.

*

Fiecare artă cu genurile ei își are, bine determinat, conținutul și domeniul propriu. Totuși, în jurul lor nu sînt trase granițe de netrecut. Așa, bunăoară, sculptura cu basoreliefurile lui *Lorenzo Ghiberti* (1378—1455) de la ușile baptisterului din Florența se apropie de pictură ; pictura care și-a însușit termeni muzicali a încercat uneori să fie ea însăși muzică etc. Și dacă artele nu pot fi ținute strict în hotare fixe, apoi nici numele de artă nu a fost menținut numai pentru ele singure. În vorbirea de toate zilele, cea care decide circulația și consacră sensul cuvintelor, întîlnim numele de „artă" extins și la alte activități. Astfel auzim spunîndu-se „artă grafică", „artă fotografică", „artă culinară", „artă militară", „artă popu-

lară" etc., cu sens de realizări ce ies din forme obișnuite prin noutatea soluțiilor, modul de realizare și calitățile lor ce le înscriu în valori de ordin superior. Uneori lucrurile merg către mai mărunt și mai specificat. Unul din poemele lui Ovidiu este intitulat „arta de a iubi", o culegere de poezii a lui Victor Hugo „arta de a fi bunic", o lucrare a lui Emile Faguet „arta de a citi", toate cu scop de îndrumare a unor activități după anumite norme prin care se ajunge la reușită.

Sens extins are și cuvîntul „artist" care, de asemenea, nu-și circumscrie întrebuințarea numai la aceia ce practică una din cele 7 arte. Se spune deseori despre un anume croitor, tîmplar, fotograf, cofetar, olar, strungar etc., că este un artist. Aceasta vrea să însemne că artizanul, despre care este vorba, nu se mărginește să aplice invariabil cunoștințele căpătate în anii de ucenicie, ci aduce elemente alese cu gust și executate cu îndemînare, încît ies din mîinile lui lucrări mai îngrijite și mai frumoase, care reușesc să ne mulțumească și să ne placă în mai mare măsură decît produsele altora din aceeași breaslă.

Extinderea noțiunii de artă și artist lămurește raporturile dintre artă și meșteșug, dintre creație și execuție, dintre artist și artizan. Uneori sînt între ele legături de colaborare. Decorațiile desenate de un arhitect ce construiește un edificiu sînt executate de lucrătorul-zidar ; sculptorul încredințează cîteodată proiectul operei sale lucrătorului-cioplitor în piatră sau marmoră, el rezervîndu-și partea de finisare ca să accentueze efectele ce dorește să le scoată în evidență ; pictorul compune subiectul tapiseriei pe care o vor executa lucrătorii-țesători ai atelierului de manufactură etc. Alteori creația și execuția sînt întrunite în aceeași persoană. Artistul execută el însuși ceea ce a conceput : tapiseria, mozaicul, piesa de ceramică, obiectul de sticlă etc. La rîndul său executantul poate aduce inovații și face operă de creație cum este cazul anonimilor artizani populari prin lucrările cărora se manifestă așa de vădit gradul de civilizație al unui popor.

Oricum, între artă și îndeletnicirile meșteșugărești hotarele sînt penetrabile. În orice meșteșug se pot găsi aspecte artistice, după cum există meșteșug în fiecare artă. Stăpînirea temeinică a tehnicii, a mijloacelor de execu-

ție, sînt indispensabile în ambele domenii și ele constituie un titlu de sporită apreciere cînd i se poate spune unui artist că „își cunoaște bine meșteșugul".

*

Aserțiunii lui Aristotel (384—322 î.e.n.), împrumutată de la Socrate (469—399 î.e.n.), că „nu este știință decît a generalului" i se poate alătura o alta, mai cu seamă în ce privește, pictura și sculptura, că „nu este artă decît a individualului", a faptului particular. Cea dintîi vorbește prin concepte, cealaltă prin imagini evocatoare. Aceste deosebiri esențiale sînt reluate sub altă formă de convingerile, cu circulație curentă, că știința se adresează minții pentru a da cunoștințe, iar arta se adresează sensibilității pentru a produce plăcere. Deosebirile par precise și satisfăcătoare. În fond elementul *plăcere* nu e numai atributul artei. Ea este prezentă și susține munca cercetătorilor științifici pentru a ajunge la descoperirea unor adevăruri noi și este prezentă cînd ne dedicăm studiilor pentru a ne îmbogăți cunoștințele. În artă însă plăcerea este purtată de intenționalități și scopuri. E pentru sine. Și după cum în știință nu lipsește plăcerea studiului sau a rezultatelor, tot așa în artă de care luăm cunoștință prin simțiri, cu satisfacerea funcționării lor normale, nu lipsesc reprezentări și idei prin care se trezesc emoții, sentimente și pasiuni.

Este știut că rolul simțurilor este să ne dea informații fiecare după specificul lui, despre mediul în care trăim. Aceste informații (senzații) sînt raportate, în chiar clipa receptării, la starea organică în care ne găsim în acel moment și apreciate drept plăcute cele ce ne sînt favorabile și neplăcute cele neconvenabile. Valorificării spontane îi urmează instinctiv reacțiuni adecvate. Căutăm să reținem senzațiile plăcute, fie însușindu-ne obiecul ce ne-a produs plăcere, fie contemplîndu-l îndelung, fie în sfîrșit reproducîndu-l. De lucrurile neplăcute ne îndepărtăm sau le îndepărtăm. Nu există senzații amorfe, neutre, indiferente, în care să nu se deslușească oricît de puțin și trecător o atitudine, în fond urmarea unui complex sufletesc în care este amalgamat, în doze diferite, cunoaștere, afectivitate și reacțiune. Dacă toate simțurile produc senzații

de nuanță plăcută sau neplăcută, nu toate ne dau informații din acelea ce pot fi socotite și frumoase.

Senzațiilor convenabile de temperatură le putem spune că-s plăcute însă nu frumoase. De asemenea nu putem spune că-i frumoasă, ci bună, senzația venită de la un aliment gustos. Excepție face simțul olfactiv pe care însă nu s-a fundat o artă proprie. În domeniul său apreciem o emanație că miroase plăcut, bine și chiar frumos sau dimpotrivă, neplăcut, rău, urît.

Faptul că sentimentele estetice, produse de frumos, sînt procurate îndeosebi de simțul auditiv și de cel vizual, deci de acele simțuri ce stau la baza formației noastre spirituale, l-a determinat pe filozoful grec Platon (427—347 î.e.n.) ca în dialogul său „Hipias major" să definească frumosul drept „plăcerea produsă de simțurile superioare văzul și auzul", iar filozoful raționalist francez René Descartes (1596—1650) a mers și mai departe, el a socotit frumos „ceea ce place ochilor".

Pentru că frumosul nu se adresează numai plăcerii organelor de simțuri, ci prin ele sînt răscolite totodată zone ale vieții noastre spirituale, de aceea el nu exclude valorile morale ale binelui și cele intelectuale ale adevărului atîta vreme cît produc un sentiment de aderare și satisfacție prin raport la cunoștințele și convingerile ce le avem. Oricum, plăcerea produsă de frumos este cu atît mai puternică și opera de artă, ce întrupează frumosul, cu atît mai valoroasă, cu cît se stabilește între subiect și obiect un raport deplin, mai armonios și are o mai mare rezonanță trezind în noi multitudini de imagini, gînduri și sentimente. Aceasta explică de ce se preconizează ca opera de artă să aibă semnificații multiple și de ce într-o operă creată în aceste condițiuni, fiecare găsește ceva să i se potrivească, să-i convină și să-l satisfacă.

Plăcerea produsă de frumos este simțită altfel decît plăcerile organice, cum ar fi astîmpărarea foamei sau a setei. Kant (1724—1804) a făcut distincție între plăceri împărțindu-le în două categorii : unele puse direct în slujba biologicului, deci *interesate* de aproape în menținerea vieții, altele *dezinteresate* cum sînt cele produse de frumos. Definiția ademenitoare a artelor și frumosului prin „plăceri dezinteresate" a fost însușită de Schiller

(1759—1805) și menținută după aceea de mulți esteticieni. Dar, a despărți plăcerile în interesate și dezinteresate înseamnă a împinge lucrurile puțin prea departe, căci prin însăși definiția plăcerii — care este satisfacerea unei tendințe, a unei trebuințe, a unei necesități — rezultă că toate plăcerile sînt interesate. Și plăcerile frumosului acționează asupra biologicului, e drept nu imediat și direct, prin aceea că producînd satisfacții și bucurii recreează, reconfortează, măresc puterea de muncă și elanul de viață, cu un cuvînt conferă organismului condițiuni de mai bună funcționare. Poporul a recunoscut în expresia „îmi vine să sar în sus de bucurie" că sentimentele de plăcere, de satisfacție, de bucurie dau un spor de energie corpului încît îl face să se simtă ușor, să învingă gravitatea și să salte în înalt, ceea ce nu se întîmplă cînd îl apasă plictiseala, întristarea, necesitatea frumosului. Au fost unii care au susținut că omul se naște cu un instinct al frumosului mai puternic chiar decît instinctul de conservare ; de aici îndemnul irezistibil de a-l produce sau de a și-l însuși. O femeie primitivă, susțin ei, nu ezită să stea în ploaie sau frig, expunîndu-și sănătatea, dar ezită să apară în lume fără găteli.

Vorbind despre frumos nu trebuie să se înțeleagă că este unic, că formează o singură entitate invariabilă. Simțul comun ca și estetica de odinioară au găsit că prezintă variații și i-au stabilit cîteva categorii. Printre altele unui frumos incomplet sau de dimensiuni mici i s-au dat denumirea de *drăguț*. Formelor cu mișcări ușoare, unduioase, pline de gingășie și farmec li s-au spus *grațioase*. *Grandiosul* este frumosul ce uimește prin dimensiunile lui impozante (piramidele egiptene ; catedralele gotice din Paris, Reims, Amiens, Köln etc.). *Sublimul* a fost înțeles, de cei ce l-au studiat, drept însușirea unor obiecte și a unor procese de amploare neobișnuită, a unor aspecte morale sau ale priveliștilor din natură ce ne copleșesc cu puterea și măreția lor încît ne produce un sentiment de admirație unit cu teamă. În artă, înțelesul de sublim se atribuie acelor opere, chiar mai puțin grandioase, care însă au atins cel mai înalt grad de perfecțiune (dincolo de care un altul superior nu este cu putință). Sublime au fost socotite „Gioconda" de Leonardo da Vinci (1452—1519),

„Moise" de Michelangelo (1475—1564), „Coborîrea de pe cruce" de Rubens (1577—1640) etc.

Frumosului i se opune *urîtul*, așa cum în domeniul moral binelui i se opune răul. Nici urîtul nu are o singură accepțiune. Uneori este întrebuințat diminutivizat (urîțel), alte ori superlativizat (foarte urît).

Frumosul nu este unic nu numai fiindcă în mod obiectiv diferă gradul lui de realizare, ci și fiindcă se proiectează diferit în sufletul cititorului, auditorului sau spectatorului. Cîntărirea gradului de frumos se face cu sensibilitatea individuală la un moment dat al evoluției sale. Cît „individual" conține frumosul o atestă sentința populară : „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie". În general se poate spune că un lucru este frumos atunci cînd capătă adeziunea noastră, cînd concordă cu modul de funcționare normală a organului de simț respectiv, cu concepțiile ce le avem, cu capacitatea noastră de a simți. Orice contrarietate, orice opoziție întîlnită ne deranjează, naște rezistență, ne sustrage din contemplație, stîrbește, diminuează și chiar anulează sentimentul de plăcere estetică. Între motivele de rezistență se situează și operele de artă cu desăvîrșire noi pe care, în stadiul de pregătire în care ne găsim, nu le putem înțelege și accepta imediat. Avea dreptate scriitorul Ernest Hemingway să afirme că în toate artele plăcerea crește odată cu cunoașterea ce avem despre ele"... Și pe acest drum de cunoaștere a artelor plastice a pornit lucrarea de față.

Capitolul II

VIZIUNEA REZULTATĂ DIN FUNCȚIONAREA ORGANULUI VIZUAL

Să credem ochilor ?

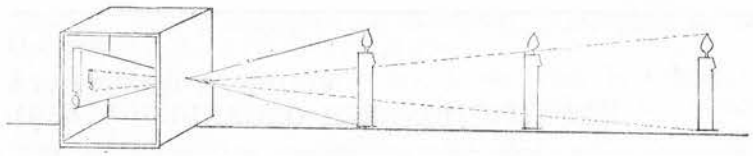
Natura a dezvăluit din tainele ei celor ce au observat-o cu atenție și asiduitate. Miile de celule nervoase, sensibile la raze luminoase, primesc „informații" vizuale din exterior și le transmit, prin nervul optic, mai departe creierului care asamblează „bucățele" primite și le integrează într-o viziune unitară.

Totalitatea imaginilor ce încap pe retină, atunci cînd privim, ținînd capul nemișcat, formează ceea ce se numește *cîmp vizual*. Ca să schimbăm cîmpul vizual este nevoie să mișcăm capul sau să ne mișcăm cu tot corpul.

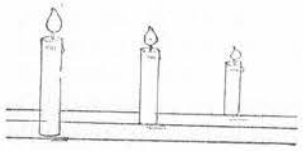
Cîmpul vizual poate fi ocupat în întregime de un singur obiect, o clădire bunăoară, astfel încît celelalte obiecte aflate în spatele și în jurul ei să nu fie văzute. Pe măsură însă ce ne depărtăm de obiectul pe care-l privim, el ne apare din ce în ce mai mic lăsînd acum să se vadă tot mai mult din spațiul pe care îl monopolizase mai înainte. În cele din urmă, dacă distanța crește se poate ajunge și în situația de a nu mai distinge obiectul care anterior acaparase întreaga imagine.

Trei obiecte de aceeași mărime așezate în linie, pe același plan frontal ne apar, evident, egale. Dacă ne mutăm din fața lor și le privim dintr-o parte, observăm că ele apar în adîncime, pe trei planuri diferite. Primul mai aproape, al doilea mai departe și al treilea și mai departe. Așa le prinde ochiul și le înregistrează placa fotografică.

Iluzia, comună tuturor oamenilor, de micșorare a obiectelor se datorește faptului că le vedem sub un unghi vizual diferit. Prin *unghi vizual* înțelegem unghiul format de două *raze vizuale* ce pornesc din pupilă și cuprind între ele extremitățile unui volum. Același obiect văzut sub un



Modul cum se formează imaginea în camera obscură.



Impresia cum că lucrurile de aceeași mărime sînt mai mici cînd se află mai departe de ochi.

unghi vizual mai deschis ne apare mai mare, sub un unghi vizual mai închis ne apare mai mic, iar cînd unghiul vizual devine așa de redus încît se confundă cu linia dreaptă, obiectul ne apare ca un punct pentru ca după aceea depărtarea să-l înghită de tot.

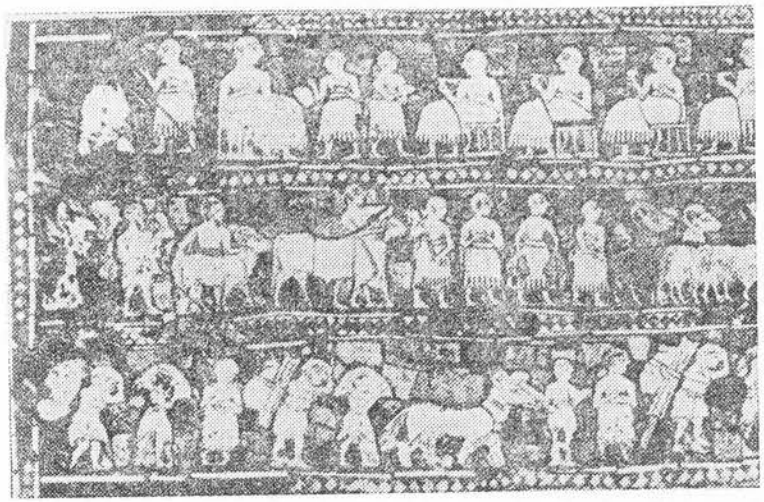
În realitate obiectul în sine nu a suferit nici o modificare. S-a schimbat numai unghiul vizual, datorită distanței, și de aici iluzia de mărire sau micșorare a obiectului, care pune probleme însemnate artelor plastice.

Între adevărul existenței și cel al aparenței în redarea imaginilor

Artiștii din „negură de vremi" s-au găsit în grea încurcătură, atunci cînd au trebuit să răspundă întrebării cum să reprezinte oamenii și animalele în spațiu ? Așa cum știau că sînt sau așa cum apăreau ochilor ? Cu alte cuvinte să redea adevărul în permanența lui sau în aparența lui înșelătoare ? Au preferat adevărul neschimbător. În creațiile lor nu i-au așezat pe oameni pe mai multe planuri arătîndu-i pe unii mari iar pe alții mici, așa cum se înfățișează ochilor, ci i-au așezat alături unii *lîngă alții*, i-au reprezentat pe toți de aceeași mărime, deci într-un singur plan. Așa au pictat egiptenii cu mii de ani în urmă.

În mormintele lor s-au găsit, pe pereți, fresce [1] înfățișînd variate scene din viață. În fața unui lan de grîu ca o fîșie lungă, oamenii (toți de aceeași mărime și deci pe același plan) seceră, adună, leagă, cîntă, vorbesc. Într-o altă scenă, tot în desfășurare liniară, zeul Anubis aduce de mînă, în regatul morții, un decedat și după ce-i cîntărește cu o balanță faptele, îl duce în fața scaunului de judecată al lui Horus pentru ca acesta să hotărască asupra locului ce i se cuvine.

Acest fel de prezentare a compozițiilor, în chip de *friză* sau de fragment de friză, îl găsim și la alte popoare.



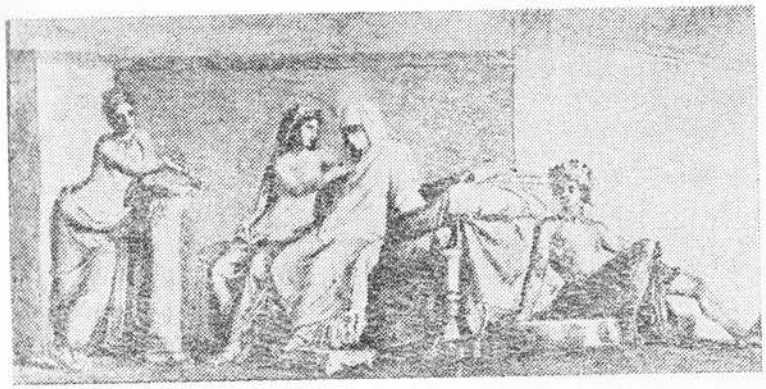
Mozaic sumerian (circa 3000 ani î.e.n.) Reprezintă **Banchetul unui rege din orașul Ur** (fragment). Compoziție alcătuită liniar în trei registre (etaje). Jos — supușii aduc ofrande cerealiere ; sus — banchetul la care asistă regele și curtenii.

[1] Cuvîntul „frescă" are în pictură două înțelesuri. Unul e de ordin tehnic și se referă la pictura executată cu culori de apă pe tencuială proaspătă, pictură ce se usucă odată cu zidul. Al doilea înțeles este de ordin compozițional și se referă la acele lucrări ce întrunesc la un loc mai multe scene, de aceeași categorie, însă disparate, fie în timp, fie în spațiu. Așa e fresca istorică a pictorului Costin Petrescu de la Ateneu unde e prezentată evoluția poporului român de la începuturi pînă aproape de zilele noastre.

Cînd suprafaţa de lucru nu este îndestulătoare ca acţiunea să se desfăşoare în întregime, sau cînd acţiunea are mai multe momente diferite, ce trebuie separate unele de altele, artistul recurge la compoziţia în etaje suprapuse, în *registre*, despărţite între ele prin cîte o linie care înseamnă în acelaşi timp profilul pămîntului pe care stă grupul de oameni. O astfel de prezentare artistică o găsim în mozaicul găsit dintr-un mormînt sumerian, care datează de mai bine de 3000 ani î.e.n. şi care reprezintă „Banchetul unui rege din Ur" (oraş situat aproape de revărsarea Tibrului şi Eufratului în Golful Persic).

Sistemul de compunere pe un singur plan a fost menţinut de greci — cu toate că le erau cunoscute problemele perspectivei — popor cu neîntrecut simţ artistic, care timp de secole a influenţat arta lumii întregi. Reprezentativă este friza executată de Fidias (500—431 î.e.n.) în basorelief, reprezentînd „Panateneea", cea mai impunătoare şi fastuoasă sărbătorire de către greci a zeiţei Atena. Friza, înaltă de 1 m, înconjoară pe dinafară zidurile Parteonului, în partea de sus, pe o lungime de 160 m. Procesiunea porneşte din colţul de sud-vest al templului şi se desprinde în două şuvoaie. Unul parcurge laturile de vest şi de nord, iar celălalt numai latura de sud. Amîndouă şuvoaiele de oameni se întîlnesc pe latura de răsărit, unde aşteaptă sărbătorita care este reprezentată înconjurată de toţi zeii Olimpului. În fruntea procesiunii sînt arhonţii, urmaţi de fetele care au ţesut peplul (mantia) zeiţei, de magistraţi, muzicanţi, sacrificatori şi însoţitori de animale, bărbaţi şi femei (unii purtînd vase de libaţiune) bătrîni purtînd ramuri de măslin, care de curse, sportivi, călăreţi şi, din loc în loc, pe tot parcursul crainici şi persoane însărcinate cu păstrarea ordinei. Abundenţa de personaje reprezentînd diversele categorii sociale este aproape toată de aceeaşi înălţime, întocmai ca în mozaicul sumerian sau, în frescele egiptene, fie că oamenii merg pe jos, fie că sînt călări.

Şi în pictură grecii au folosit modul de compunere liniară ca în fresca pompeiană (se află acum în Muzeul Vaticanului), intitulată „Nunţile aldobrandine", copie după un original grec din secolul al IV-lea î.e.n. lucrată deci cu un secol mai tîrziu decît friza Partenonului. Unele din figuri seamănă cu statuetele de Tanagra, altele cu sculp-



Nunţile aldobrandine (fragment). Compoziţie pe un singur plan, deci cu omiterea perspectivei.

turile lui Praxitele (sec. IV î.e.n.) sau ale lui Lisip (sec. IV. î.e.n.). În mijloc, pe margine de pat, stă îngîndurată tînăra căsătorită căreia i se dau ultimile sfaturi. În apropiere soţul aşezat pe un postament, trage cu urechea la vorbele sfătuitoarei. De-o parte şi de alta grupe de femei şi fete pregătesc vasele rituale şi intonează cîntece de ceremonie.

Analizînd compoziţiile menţionate, în care artiştii au înfăţişat figurile aşezate pe un singur plan, observăm că au făcut totuşi unele concesii dimensionale. Din consideraţii de ordin moral, social şi religios, pe demnitari, pe regi şi pe zei i-au reprezentat mai mari decît pe oamenii de rînd. Zeul Horus, din scena judecăţii, regele din Ur şi curtenii săi, zeii din friza Partenonului stau în jilţuri, avînd în această poziţie aceeaşi înălţime cu cea a persoanelor ce se găsesc în picioare.

Prin soluţiile adoptate, aceste diferenţe de statură trec neobservate şi nu deranjează simţul vizual, lucru ce nu se întîmplă atunci cînd regii şi faraonii sînt înfăţişaţi în luptă sau la vînătoare. În aceste din urmă cazuri ei domină prin gigantismul lor pe adversarii şi pe supuşii din jur.

Mai greu de acceptat pentru ochi, deoarece contrazic modul normal de funcţionare al aparatului vizual, sînt acele compoziţii ce se desfăşoară pe mai multe planuri dar cu personajele înfăţişate toate avînd aceeaşi mărime.

Pentru exemplificare să observăm această miniatură persană din secolul al XVI-lea, ce reprezintă o partidă de polo. Pe întinsul unei cîmpii acoperită cu iarbă sînt răspîndiți călăreți care joacă, oameni de ajutor și spectatori. Orînduirea lor în adîncime pe 5 planuri ar fi cerut o micșorare descrescîndă a participanților, dar nu s-a ținut seama de acest lucru. Și nu numai atît. Călărețul cu cal negru din planul penultim, prin coloritul său mai accentuat iese în evidență în detrimentul persoanelor ce se găsesc în față. Asistăm la o răsturnare de viziune. Călărețul care ar fi trebuit să rămînă în spate are tendința să se plaseze vizual înainte, iar persoanele din față sînt aruncate optic mai în fundal.

Orînduirii compoziționale cu neconcordanță între locul ocupat în spațiu și felul de reprezentare, ce a durat pînă la Renaștere, i s-a dat denumirea de *perspectivă medievală*.

*

Compozițiilor artistice de genul miniaturii persane, cu acțiunea desfășurată pe mai multe planuri, dar cu personajele avînd aceeași mărime, le contrapunem tabloul fastuos al lui Paolo Veronese (1528—1588) intitulat „Nunta din Cana". Numeroasele lui personaje sînt aranjate pe trei planuri apropiate și bine distincte. Pe primul plan sînt muzicanții, cei ce toarnă și verifică vinul și o parte din oamenii de la capătul meselor. Aceștia au în tablou dimensiuni mai mari. Planul doi este format din meseni (în mijlocul cărora se găsește Hristos cu maica sa), aceștia fiind înfățișați cu proporții mai mici. De proporții și mai reduse este reprezentată gloata de bucătari și oameni de serviciu, din planul trei, aflați sus pe terasa cu balustradă de marmoră a palatului.

Artiștii Renașterii nu s-au mai ferit ca ceilalți dinainte de iluzia micșorării. Creațiile lor se sprijină pe realitate iar în viziunea realității lucrurile de același fel, desfășurate în adîncime pe mai multe planuri se văd de mărimi diferite, fără a influența credința în constanța reală a volumelor. Viziunea aceasta este comună tuturor oamenilor și constituie un fenomen normal.

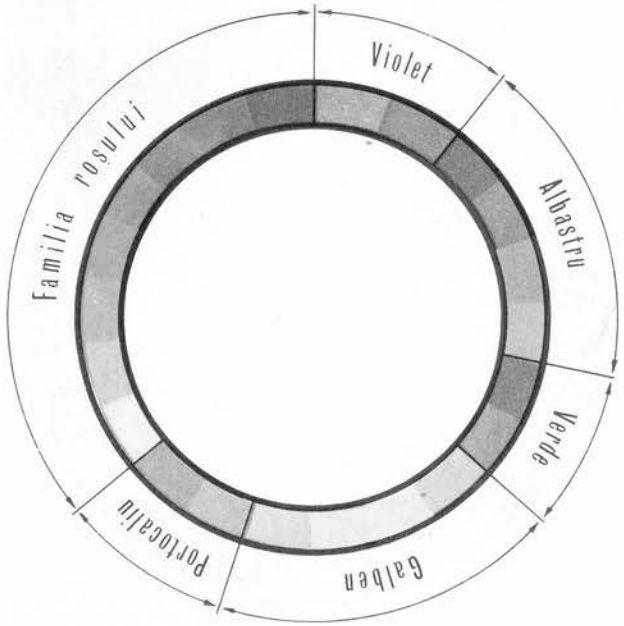
Partidă de polo (Miniatură persană din secolul al XVI-lea). Compoziție cu persoanele plasate în adîncime însă neperspectival fiindcă toate au aceeași mărime.

Totul este ca în reprezentarea plastică să fie respectate legile optice ce guvernează modificările de viziune. Aflarea acestei legi a fost una din marile preocupări ce i-au frămîntat pe mulți artiști ai Renașterii între care Paolo Uccello (1397—1475), Leon Battista Alberti (1404—1472),

Hobbema Meindert. **Plopii de la Middelharnis.** Peisajul pune în evidenţă elementele perspectivei liniare.

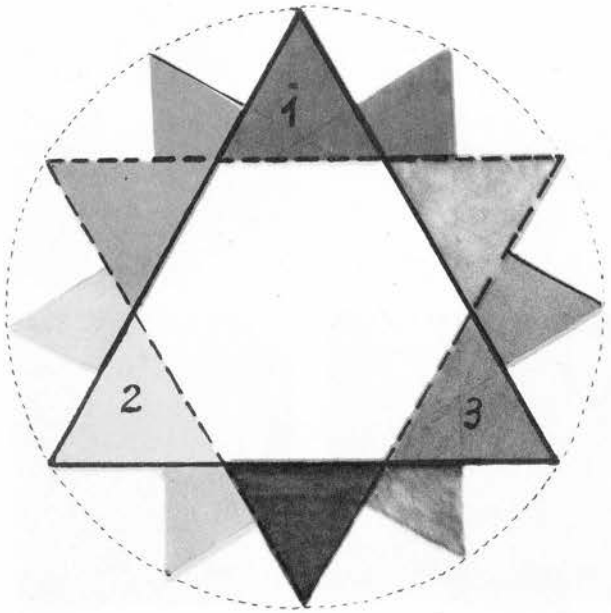
Andrea Mantegna (1431—1506), Leonardo da Vinci şi alţii. Rezultatul preocupărilor a fost că au pus bazele perspectivei, a acelei ştiinţe ce se ocupă cu redarea corpurilor tridimensionale pe o suprafaţă cu două dimensiuni. Perspectiva este necesară artiştilor ce lucrează din imaginaţie, pentru a plasa corect în spaţiu diferitele elemente ale compoziţiei. Este necesară şi artiştilor ce lucrează după natură, fiindcă oricît de atent s-ar privi lucrurile, tot se întîmplă scăpări din vedere şi greşeli ce ar putea fi evitate dacă lucrul este pus sub controlul cunoştinţelor de perspectivă. Cîteva cunoştinţe de perspectivă sînt necesare şi gustătorului de artă pentru a-şi lămuri eventual cauzele, adesea greu de sesizat, pentru ce îl deranjează uneori modul de aşezare a oamenilor, animalelor şi lucrurilor într-un tablou.

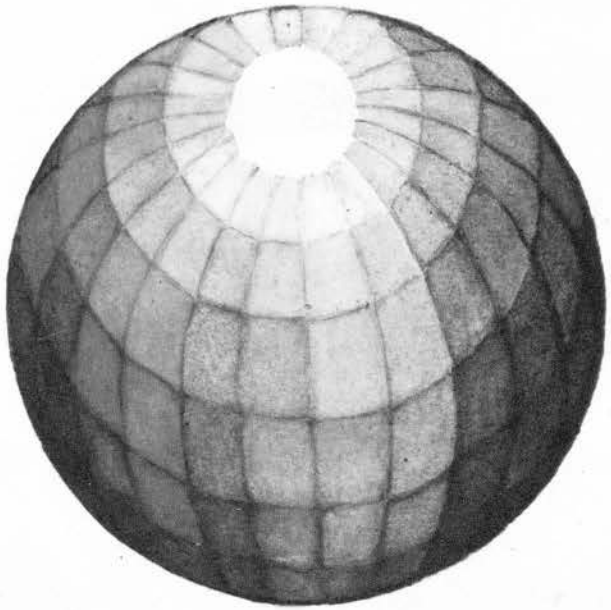
Spaţiul pictural redă, în general, spaţiul terestru pe care sînt aşezate volumele, începînd din locul unde se găseşte pictorul sau spectatorul şi pînă la orizont. Aşa cum



Înşiruirea circulară a tonurilor cromatice. (Din cele 150 tonuri au fost indicate numai un număr redus. S-a păstrat însă aproximativ proporţionalitatea spaţiilor ce ocupă familiile de tonuri în scala cromatică).

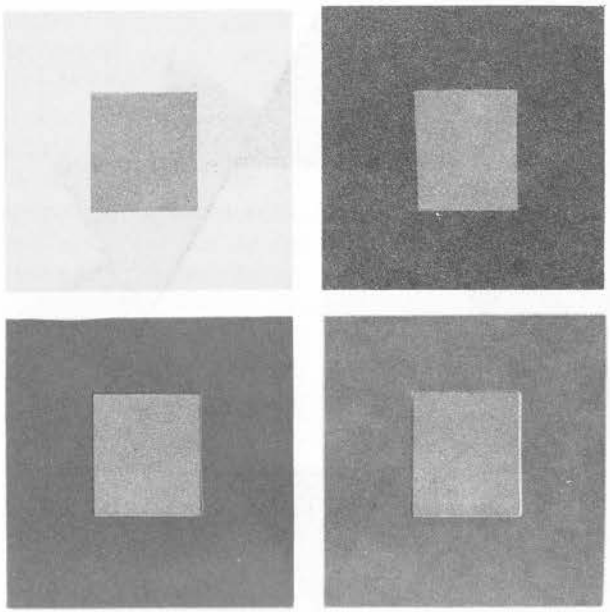
«Steaua cromatică» explică formarea tuturor tonurilor din combinarea două cîte două a celor 3 fundamentale: roşu, galben şi albastru.





Exemplificare sumară a sferei cromatice cu treceri de la ton la ton, de la nuanță la nuanță, și de la ton la nuanță, către alb și către negru.

Aceeași culoare gri pare de valoare și nuanță diferită prin raport la culoarea învecinată sau cea a fondului pe care se proiectează.



se știe, prin orizont se înțelege linia de întîlnire a pămîntului (plan orizontal) cu cerul (ultimul plan vertical).

În tablouri *linia de orizont* se trasează de obicei la mijloc, dar asta nu e o regulă fixă. Ea poate fi coborîtă pînă aproape de marginea de jos a tabloului ca să se vadă oameni, copaci, și construcții toate proiectate pe cer sau poate fi ridicată pînă la marginea de sus a tabloului în care caz formele se văd avînd pămîntul drept fond.

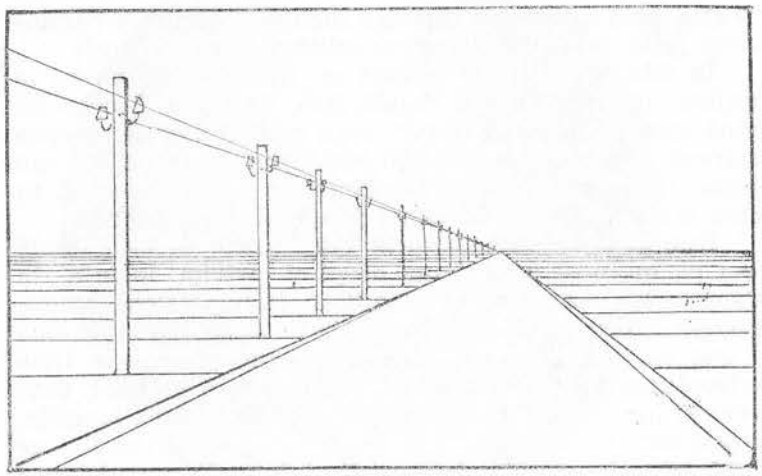
Este știut că dacă mergem între șinele de cale ferată sau pe mijlocul unui drum drept și privim înainte, în depărtare, ni se pare că cele două linii paralele (șinele, marginile drumului) se apropie din ce în ce mai mult pînă ajung să se întîlnească undeva într-un punct, pe linia orizontului. Către acest punct, numit *punct de fugă,* converg și linia stîlpilor de telegraf, șirul de copaci, lanurile, casele etc., tot ce e plasat în lungul drumului. Punctul de fugă se mai numește și *punct de intersecție* sau de *convergență,* iar liniile ce se îndreaptă spre el, creîndu-ne iluzia că se vor întîlni, au fost numite *linii de fugă.*

Toate aceste elemente de perspectivă se văd bine în cunoscutul peisaj al pictorului olandez Hobbema Meindert (1638—1709), intitulat „Aleea" sau „Plopii de la Middelharnis".

Într-un tablou poate exista un singur punct de fugă sau de intersecție, două sau mai multe după cum mănunchiurile de linii paralele sînt orientate într-un singur sens sau și în alte sensuri. O casă așezată în colț, între două drumuri, are pentru un perete (cu ușa, ferestrele, temelia, cerdacul, streașina lui) punctul de fugă în direcția unuia din drumuri, iar punctul de fugă al peretelui celălalt în direcția celui de-al doilea drum.

Să presupunem că între locul unde stă privitorul și linia orizontului se întind lanuri de lățime egală, iar gaturile lor nu sînt perpendiculare sau oblice pe primul plan frontal, ci paralele cu dînsul. De data aceasta nu mai este vorba de punct de fugă și de linii de fugă. Asistăm la un alt fenomen. Ogoarele apar din ce în ce mai înguste, liniile haturilor se îndesesc mereu pe măsură ce sînt mai departe de spectator.

Ambele situații perspectivale le găsim întrunite în banalul aspect al stîlpilor de telegraf, egali ca înălțime și plasați la egală distanță unul de altul. Imaginea lor arată



Liniile perpendiculare pe planul frontal au tendința să se întîlnească într-un punct pe linia orizontului, iar liniile paralele cu planul frontal (cu distanță egală între ele) par că se îndesesc tot mai mult pe măsură ce se apropie de orizont.

o îndesire crescîndă spre orizont, iar ca înălțime o descreștere continuă a stîlpilor înscriși într-un triunghi format de linia de fugă ce pornește de la baza primului stîlp și de cea care pornește din vîrful lui. Dacă unii stîlpi ar ieși cu mult deasupra liniei de fugă sau ar fi cu mult sub această linie, dacă s-ar menține aceeași distanță, a stîlpilor din depărtare ca și a acelora din apropiere, sau s-ar inversa ordinea impresiei de îndesire, asta ar însemna că redarea oferită de artist nu corespunde viziunii normale și, ca atare, este susceptibilă de a fi respinsă de privitor.

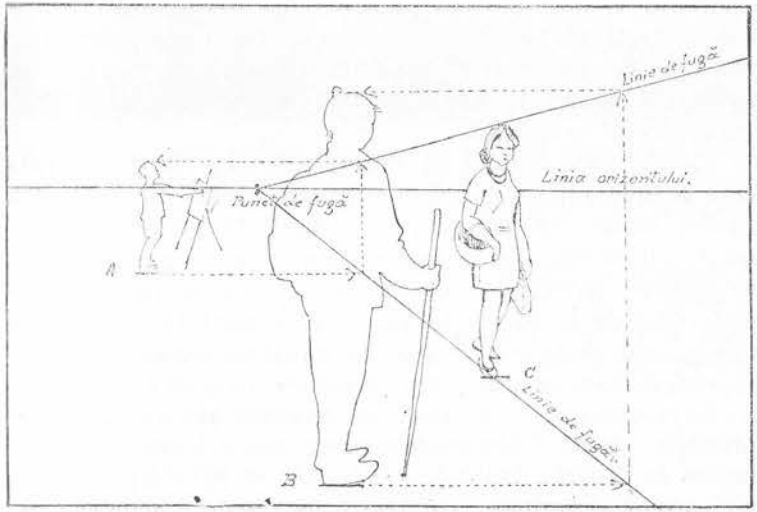
Chestiunea ar deveni și mai gravă dacă o astfel de reprezentare artistică ar privi figuri omenești.

Cînd figurile umane sînt plasate în cadrul unui peisaj, dimensiunile lor se stabilesc prin comparație cu lucrurile înconjurătoare (gard, fîntînă, casă, copaci etc). Problema perspectivală e mai anevoios de rezolvat cînd lipsesc puncte de reper. Să ne închipuim că un artist vrea ca pe un loc întins să înfățișeze cîțiva oameni împrăștiați în lărgime și adîncime la distanțe diferite. Care trebuie să

fie mărimea fiecăruia din ei ? Greu de determinat fără raportare la un etalon. Pentru aceasta ia una din persoane, nu importă care, și-i dă dimensiunea ce vrea s-o aibă în compoziție. Duce apoi linii de fugă de la tălpile și creștetul personajului ales și obține astfel scara descreșterilor. În funcție de această scară celelalte persoane primesc dimensiunile corespunzătoare locului în care se află.

Dar volumele (lucruri și ființe) au față de privitor nu numai poziție verticală ci și poziții înclinate sau culcate. Aceste poziții cauzează deformări de viziune.

Ca să înțelegem cum se produc, să pornim de la cîmpul vizual. Luat în general, el are formă de elipsă. Ducînd prin centrul său optic o orizontală și o verticală îl împărțim în patru zone : una la dreapta, alta la stînga, una sus



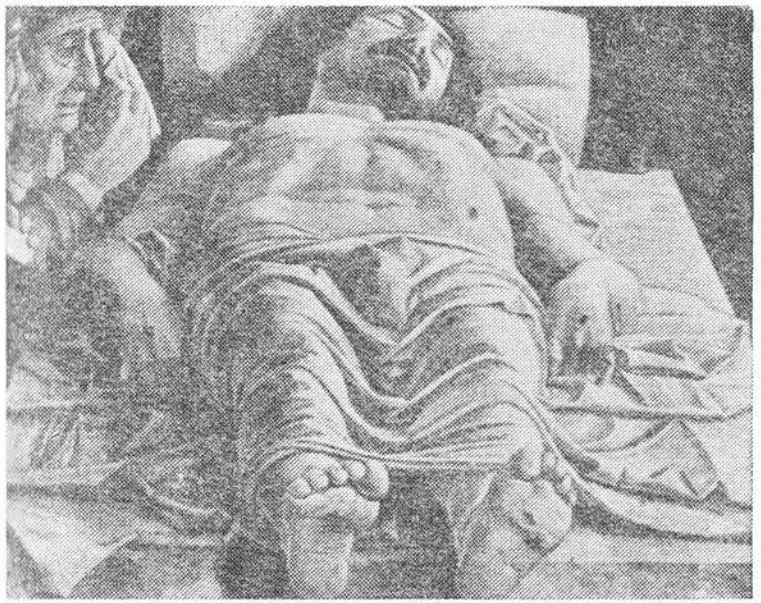
Determinarea înălțimii unor figuri aflate în locuri date (A.B.C.), prin raport la una din ele luate ca etalon (C). Pentru aceasta figura etalon se înscrie între liniile de fugă duse de la creștet și de la vîrful picioarelor către un punct de fugă oarecare de pe linia orizontului. Triunghiul obținut constituie o scară de mărime care ajută la găsirea justă a dimensiunilor figurilor ce vrem să intre în compoziție (A. B.).

și alta jos. Nu este indiferent în care din aceste zone cade imaginea unui obiect.

Să luăm un pătrat și să-l așezăm în centrul cîmpului vizual astfel ca două din laturile sale să fie paralele cu axa verticală, iar celelalte două, cu axa orizontală, apoi să-l înclinăm pe spate dîndu-i o mișcare de 60—70° în jurul axei orizontale. Latura de jos a pătratului se apropie de ochi, o vedem sub un unghi vizual mai deschis și ne apare mai mare, latura de sus depărtîndu-se de ochi o vedem mai mică, iar laturile laterale devin oblice și convergente. Imaginea pătratului s-a turtit și s-a schimbat în trapez regulat. Dacă, menținînd această poziție înclinată față de noi, îi dăm trapezului regulat o mișcare de translație spre zona din dreapta sau din stînga pînă ce una din laturile sale laterale ajunge în dreptul axei verticale a cîmpului vizual, asistăm la o a doua deformare. Latura din dreptul verticalei este văzută căzînd perpendicular sau aproape perpendicular pe laturile de sus și de jos, în timp ce a doua latură laterală își mărește oblicitatea. Trapezul devine neregulat.

Corpul omenesc oferă numeroase aspecte de modificare a imaginii sale fiindcă îl putem vedea din față, din profil, întors, aplecat, curbat, așezat, în genunchi, ghemuit, culcat etc. Cînd, de exemplu, capul e dat pe spate, se mărește partea de dedesubt a bărbiei, se văd scurtate distanțele de la bărbie la gură, de la gură la nas, de la nas la ochi, de la ochi la păr, iar nasul se vede aproape de nivelul ochilor ca un mic triunghi cu două orificii etc.

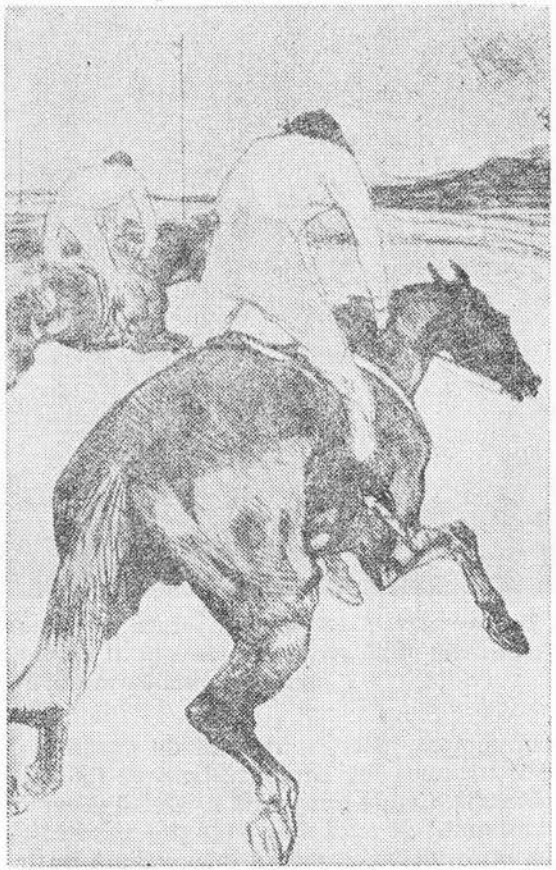
Reprezentarea lucrurilor în scurtare perspectivală se numește *racursi*. Un binecunoscut racursi este „Hristos mort" de Andrea Mantegna. Se văd întregi numai tălpile picioarelor și mîinile. Tot restul se prezintă scurtat : picioarele, abdomenul, toracele, brațele, antebrațele, capul. Dacă aparatul fotografic ar fi înregistrat un cadavru în această poziție, el ar fi arătat, cu siguranță, mai mari tălpile picioarelor. Pictorul le-a înfățișat puțin mai mici decît s-ar fi cuvenit, poate reținut de teama să nu pară exagerate, ca proporții, față de celelalte părți ale corpului.



Andrea Mantegna. **Hristos mort.** Acest renumit racursi are totuși o lacună : tălpile picioarelor fiind pe prim plan s-ar fi cuvenit să fie reprezentate mai mari.

Deficiența nu prejudiciază justețea viziunii de ansamblu, cum se întîmplă cu lucrarea lui Toulouse-Lautrec (1864—1901) intitulată „Jochei". Crupa exagerată a calului și capul lui prea mic fac ca trupul să pară de-o alungire neadmisibilă (pentru logica obișnuită) chiar dacă e remediată puțin de poziția picioarelor dinainte.

Impresia de depărtare a lucrurilor în spațiu se poate obține nu numai *pe calea perspectivei liniare*, a acelei perspective care se folosește de linii ca să determine mărimea și forma lucrurilor, a umbrelor și a reflexelor, ci și prin așa-numita *perspectivă aeriană*. Privind tabloul „Iarna" cu cea de-a doua denumire a sa „Vînători pe zăpadă" de Pieter Brueghel cel Bătrîn (1525—1569), observăm că cei trei vînători din față, cîinii ce-i urmează și copacii din preajma lor nu sînt numai mai mari, dar sînt în același timp și mai puternic colorați decît tot restul



Toulouse-Lautrec. **Jochei.** Racursi defectuos. Crupa exagerată şi capul mic fac ca întreg trupul să pară prea alungit.

copacilor, caselor şi oamenilor, care în măsura depărtării devin mai mici şi de un colorit din ce în ce mai atenuat. Fenomenul de slăbire a intensităţii culorilor se datoreşte faptului că între ochi şi volumele din depărtare se aşază un strat de aer mai subţire sau mai gros, uneori curat, alteori încărcat cu impurităţi (fum, praf, vapori de apă). Pătura de aer cu cît este mai groasă şi mai impură cu atît

Pieter Brueghel cel Bătrîn. **IARNA (Vînători pe zăpadă.)** Peisajul pune în evidenţă perspectiva aeriană.

face ca obiectele să apară mai palide, mai şterse, mai neprecise ca şi cum s-ar afla după unul sau mai multe voaluri.

Leonardo da Vinci, în tratatul de pictură, arată că depărtarea poate fi redată şi fără perspectivă liniară. Pictorul poate determina succesiunea şi distanţa dintre mai multe case aflate în spatele unui zid ţinînd seama de grosimea păturii de aer interpusă între ochi şi fiecare din ele. După Leonardo „Prima clădire va avea culoarea naturală, a doua va fi profilată mai slab şi într-o nuanţă uşor albăstruie, a treia, mai depărtată, va fi şi mai azurie. Dacă vrei ca altă clădire să pară de cinci ori mai depărtată, fă nuanţa azurie de cinci ori mai intensă". El însuşi a folosit culoarea albăstruie, preconizată pentru depărtări, la fondul celebrului său portret „Mona Lisa".

Nu numai interpunerea păturii de aer determină paliditatea obiectelor, ci însuşi faptul depărtării, care micşorează luminarea lucrurilor în raport cu distanţa. Diferenţa dintre lumini şi umbre ce le găsim bine distincte şi precizate în prim plan, se anulează aproape de tot la limita privirii, cufundînd obiectele într-o tonalitate cenuşie.

Procesul de atenuare a coloraţiei în raport cu depărtarea nu trebuie neglijată, căci o culoare mai intensă a planurilor mai depărtate comparativ cu cele apropiate, fără a se veni cu compensări (mărime de obiecte sau mărime de tentă), are drept urmare o „jignire a ochiului". Planurile prime sînt plasate în fundal, iar cele din depărtări sînt aduse în faţă. Această răsturnare de viziune şi abatere de la real au acelaşi efect asupra spectatorului ca şi în cazul perspectivei liniare, cînd volumele nu sînt aşezate în tablou, la locul lor.

Şi, fiindcă oamenii de ştiinţă ai Renaşterii au descoperit legile opticii, şi-au pus definitiv bazele perspectivei liniare şi celei aeriene, folosite în artă pînă astăzi, perspectiva introdusă de ei se cunoaşte sub numele generic de *perspectiva Renaşterii.*

*

Atît perspectiva medievală, cît şi cea a Renaşterii prezintă imaginile în spaţiul limitat, fie pe un singur plan, fie pe mai multe. Arta zilelor noastre cunoaşte o perspectivă nouă care prezintă imaginile în spaţiu infinit, unde planurile nu pot fi determinate. Acestei perspective i se spune *perspectivă modernă* şi ca s-o înţelegem e îndeajuns să ne amintim de imaginea a două păsări ce zboară în înalt sub albastrul cerului. Care este mai aproape şi cît de aproape ? Care este mai departe şi cît de departe ? Întrucît e dificil de determinat locul de amplasare, ne mulţumim să le luăm aşa cum apar în raporturile dintre ele. Tot astfel, în tabloul „Pastel"-ul lui Hans Hartung (n. 1904) luăm trăsăturile de culoare aşa cum se înfăţişează ochilor în raporturile lor de apropiere sau îndepărtare fără pretenţia de-a putea fixa precis locul ce-l ocupă în spaţiu.

Cu un ochi... cu doi ochi !

Fiinţele şi obiectele din lumea exterioară cu trei dimensiuni privite formează pe suprafaţa retinei imagini doar cu două dimensiuni. Ar fi de aşteptat, deci, să vedem lumea în chip plat, bidimensional, dar nu se întîmplă aşa. O vedem cu toate detaliile detaşîndu-se perfect

unele de altele. Este consecinţa faptului că o vedem cu doi ochi. Dacă am privi cu un singur ochi, impresia de distanţă, de relief ar scădea simţitor. Că aşa stau lucrurile n-avem decît să luăm în fiecare mînă cîte un creion ascuţit şi să întindem braţele în lături, apoi închizînd un ochi să aducem braţele în faţă şi să căutăm ca obiectele, ambele în poziţie orizontală, să le aşezăm vîrf în vîrf, fără să verificăm însă operaţia prin mişcări de ciocnire a vîrfurilor creioanelor. Cînd sîntem convinşi că vîrfurile au fost puse exact unul în dreptul celuilalt să deschidem ochiul închis. Vom avea surpriza să constatăm că un creion se găseşte pe un plan mai apropiat nouă, iar celălalt pe un plan mai îndepărtat, ceea ce face dovada că un singur ochi nu apreciază just distanţa şi nu vede spaţiul în adîncime.

Impresia de spaţialitate se datoreşte faptului că, la distanţe apropiate, fiecare ochi primeşte de la corpuri o imagine puţin diferenţiată de-a celuilalt care, contopindu-se în una singură, generează impresia de relief, de volum, de depărtare. La distanţe mai mari de 450 m ambii ochi funcţionează, în ce priveşte imaginea, ca şi cum ar fi unul singur. Experienţa vieţii completează şi întăreşte ideea spaţială. La copiii mici, imaginile vizuale nu sînt însoţite de la început de perceperea spaţialităţii şi asta o deducem din aceea că ei întind mîna deopotrivă după lucruri apropiate ca şi după cele depărtate. Din repetata colaborare a simţului vizual cu cel tactil ne-am deprins să socotim că partea luminată a unui obiect este mai aproape de noi decît partea adîncită şi umbrită ; două obiecte de acelaşi fel sau doi oameni aşezaţi unul în spatele celuilalt ne face să credem că cel ce acoperă parţial pe al doilea este mai în faţă, tot aşa cum un obiect colorat mai viu ne face impresia că e mai aproape decît unul mai puţin intens colorat. Cu timpul, simţul vizual ia singur asupră-i orientarea în spaţiu, înlăturînd colaborarea cu celelalte simţuri. E de-ajuns să ne aruncăm privirea ca să determinăm, pe baza experienţei acumulate şi-a comparaţiei cu obiectele învecinate unde este plasat un obiect şi distanţa dintre lucruri.

Specifice vederii monoculare sînt mărimea şi forma, deci informaţiile despre ceea ce are două dimensiuni şi care se exprimă în pictură prin linii de contur ; specific

vederii binoculare sînt *relieful* și *adîncimea*, deci informații despre ceea ce are trei dimensiuni și care se exprimă în pictură prin lumini și umbre, adică prin *clarobscur*.

Sînt artiști preocupați de problema volumelor și-a adîncimii în așa măsură că pictura lor nu se depărtează de sculptură. Frescele din cetatea Vaticanului ale lui Michelangelo sînt cele ale unui sculptor. De cealaltă parte se află artiștii înclinați spre „planimetrie", spre redarea bidimensională a maselor de culoare. Așa a fost pictorul Henri Matisse (1869—1954). Între concepțiile artistice din ultima vreme a fost și aceea a unei picturi plate cu evitarea exprimării celei de a treia dimensiuni susținîndu-se că arta trebuie să fie adaptată și conformă cu suprafața materialului pe care se lucrează.

Magia culorilor

În lumea exterioară nu sînt culori. Sînt numai radiații și vibrații (aruncate de corpuri), cu anumite lungimi de undă. Acestea lovesc, impresionează celulele nervoase ale retinei și provoacă în ele procese fotochimice care apoi, sub formă de impulsuri nervoase, sînt transmise creierului, unde apar sub forma senzațiilor de culoare. Deci, la un capăt acțiune mecanică cantitativă, la celălalt capăt impresie de ordin calitativ.

Ceea ce interesează artele plastice sînt culorile, senzațiile subiective deci, și nu radiațiile și vibrațiile obiective din afară. Dar fiindcă cercetările întreprinse de fizică asupra acestora din urmă au adus o mai bună și deplină înțelegere a fenomenelor de culoare atît pentru artiști cît și pentru privitori, nu putem trece fără să ne oprim puțin asupra unora din rezultatele arătate de fizică. Așa cum a dovedit Isaac Newton (1642—1727) lumina albă trecînd printr-o prismă de sticlă se descompune (fenomen cunoscut sub numele de dispersie) în șapte culori : roșu, portocaliu, galben, verde, albastru, indigo și violet (pictura s-a oprit la șase fiindcă indigoul este un fel de albastru).

Pornind de la această descoperire s-a explicat culoarea corpurilor. Un corp apare alb atunci cînd nu absoarbe nici una din razele ce intră în compoziția razei de lumină, ci le respinge, le reflectă pe toate ; dimpotrivă el apare negru

cînd toate razele sînt absorbite și nici una reflectată. Un corp apare verde cînd reflectă numai razele ce au mai rămas după ce au fost absorbite razele roșii, portocalii, galbene, albastre și violete etc.

Radiațiile între 760—620 mμ [1] sînt simțite ca fiind *tonuri roșii*, cele între 620—590 mμ dau senzații de *portocaliu*, între 590—530 mμ de *galben*, între 530—500 mμ de *verde*, între 500—430 mμ de *violet*. După această delimitare putem spune că un corp este alb, cînd retina este impresionată de toate aceste radiații, negru cînd nu este impresionată de nici una din ele, verde cînd retina este impresionată de radiații între 530—500 mμ etc.

Cercetările ulterioare au stabilit că, cu fiecare creștere de aproximativ 2—5 mμ, ochiul distinge un nou ton de culoare, un nou ton cromatic. În cuprinsul celor 370 mμ, cît este diferența între roșu închis, cu 760 mμ lungimi de undă, și între violet cu 390 mμ, se situează, după diferiți autori, între 130 și 200 tonuri cromatice. Unii s-au oprit la cifra rotundă de 150 tonuri, pe care o adoptăm și noi pentru ușurința expunerilor.

Tonurile trec pe nesimțite dintr-unul în altul și se întorc la nivelul de unde au plecat. Pornind de la roșu închis și coborînd la roșu aprins, roșu-portocaliu, portocaliu, portocaliu-galben, galben, galben-verzui, verde, verde-albăstrui, albastru, albastru-indigo (albastru cu puțin roșu), indigo-violet, violet, violet cu mai mult roșu, se ajunge, iarăși la un roșu închis. Tonurile cromatice se înșiruie unele după altele în ordine circulară [2]. În figura 3 (prezentată) neputînd intra toate tonurile cromatice, au fost trecute numai cîteva ca să ne facem doar o idee despre succesiunea și legătura dintre ele. S-a respectat oarecum proporționalitatea dimensiunilor pe care trebuie să le ocupe fiecare fa-

[1] mμ = milimicron, a milioana parte dintr-un milimetru.

[2] Unii susțin înșiruirea cromatică în linie dreaptă așezînd la capete opuse roșul și violetul. Or, violetul este o culoare de repliere a albastrului spre roșu, cum verdele este o repliere a galbenului către albastru. Fiind o culoare ce pornind de la albastru se apropie tot mai mult de roșu înseamnă că are tendința să se închidă un ciclu nu să fie plasată la pol opus de culoarea către care se îndreaptă.

milie de culoare. Unele din cele 150 de tonuri prezintă între ele înrudiri, formează familii de culori grupate în jurul celor șase stabilite de Newton. Familia roșului de exemplu are cam 57 tonuri distincte, a portocaliului 12, a galbenului 24, a verdelui 12, a albastrului 29 și a violetului 16 tonuri. Acestor grupe în orînduirea cromatică circulară le revine un loc proporțional cu numărul de tonuri pe care le are fiecare : roșul 14 părți, portocaliul 3, galbenul 6, verdele 3, albastrul 7 și violetul 4 părți.

Cercetătorii, opticienii, fizicienii, care au cercetat culorile, și-au pus apoi întrebarea : oare toate culorile spectrului au toate aceeași importanță ? Dacă nu, care ar fi acelea care joacă un rol primordial în formarea celorlalte ? În secolul trecut, fiziologul german E. Hering a emis teoria potrivit căreia există 4 culori de bază : roșul, galbenul, verdele și albastrul. În plus, albul și negrul (din care iau naștere nuanțele de cenușiu), cu care tonurile de culoare pot fi întărite, întețite sau atenuate prin combinare. Înaintea lui E. Hering alți doi fiziologi și fizicieni renumiți, englezul Thomas Young (1773—1829) și germanul H. Helmholtz (1821—1894), susținuseră că numărul culorilor fundamentale ar fi de 3. Primul s-a oprit la roșu, galben și violet, celălalt la roșu, verde și albastru. Probabil că deosebirea dintre părerile lor se datorește aprecierii diferite date tonurilor. Un galben ca lămîia poate fi considerat galben sau verzui, iar un indigo poate fi luat de unii drept albastru, de alții violet.

Pictura, în baza experienței și practicii, și-a fixat de mult poziția. Pentru ea *culori primare, fundamentale* sînt roșul, galbenul și albastrul.

În prezentarea grafică fiecare din ele a fost așezată în cîte un colț al unui triunghi echilateral (așezat cu vîrful în sus).

Din combinația roșului cu galbenul, în cantități egale, rezultă portocaliul, din combinația galbenului cu albastru rezultă verdele, iar din albastru cu roșu ia naștere violetul. Portocaliul, verdele și violetul sînt deci *culori secundare,* binare, obținute din combinarea două cîte două a culorilor primare. Grafic, culorile secundare au fost și ele înscrise în colțurile unui triunghi echilateral (de astă dată cu vîrful în jos) așezat peste primul. Astfel a luat naștere cunoscuta

„Stea cromatică", ce explică modul cum se obțin diferitele tonuri prin combinare. Între colțul triunghiului cu portocaliu și cel cu roșu se poate așeza tonul intermediar al unui portocaliu spre roșu ; între portocaliu și galben un portocaliu spre galben etc. Și continuînd așa, putem ajunge poate pînă chiar la numărul găsit de cercetările fizicienilor. Dacă se unesc vîrfurile unei stele cromatice se obține un cerc. Steaua cromatică are meritul că arată, metodic, cum decurge procesul de obținere a marelui număr de tonuri, pornindu-se inițial de la cele trei, fundamentale. În final, ajunge și ea la aceeași orînduire circulară de care ne-am ocupat. Defectul ei este însă că rezervă loc egal fiecărei culori și grup de culori, cînd știut este că în scara optică familiile de culori ocupă dimensiuni diferite.

Identificarea celor 150 de tonuri s-a făcut cu *tonuri saturate,* care păstrează puritatea radiațiilor specifice. Tonul se modifică, pierzîndu-și saturația, odată cu schimbarea luminozității mediului. Este binecunoscut așa-numitul „Fenomen al lui Purkinje" (după numele fiziologului ceh ce l-a descris pentru prima dată). *Purkinje* (1787—1869) a făcut următorul experiment. A pornit de la lumina zilei cu culorile saturate ale spectrului, apoi a intensificat luminozitatea mediului din ce în ce mai mult pînă s-a ajuns la lumină orbitoare, după care a scăzut treptat lumina pînă s-a ajuns la întuneric. În tot acest timp a observat ce se întîmplă cu culorile. De unde, la lumina zilei curba de maximă strălucire cădea pe culoarea galben-verzuie, creșterea luminozității a mutat zona de strălucire spre roșu, implantînd galbenul apoi verdele și albastrul și la urmă roșul. Cînd lumina a atins treapta de cea mai puternică intensitate, toate culorile au dispărut. Trecîndu-se la micșorarea descrescîndă a luminii, zona de strălucire a galbenului s-a mutat spre verde, apoi treptat culorile s-au întunecat începînd cu portocaliul și roșul, continuîndu-se cu verdele și sfîrșind cu albastrul pentru ca, atunci cînd s-a instalat întunericul toate culorile să capete o singură culoare închisă. („Pendant la nuit touts les chats sont gris", spune un cunoscut proverb francez.)

Fenomenul lui Purkinje este direct legat de creația picturală, mai ales atunci cînd pictorul dorește să reprezinte în artă variații coloristice, altele decît cele oferite de

lumina obișnuită a zilei, și atunci cînd plasează operele în muzee, expoziții etc. pentru ca acestea să cîștige în valoare.

Am văzut deci că varietatea de intensitate și de scădere a coloritului are loc sub imperiul modificării luminii. În pictură, pe lîngă alte procedee coloristice, se face, în general, prin întrebuințarea albului și negrului. Cei vechi au avut despre culorile *alb* și *negru* păreri diferite. Unii susțineau cum că în natură nu sînt decît două culori adevărate : albul și negrul. Alții consideră că albul și negrul nu sînt culori, ci numai mijloace de modificare a culorilor. Indiferent de aceste poziții nu trebuie pierdut din vedere că au circulație și sînt înrădăcinați termenii de „culoare albă" și „culoare neagră". Și apoi din combinațiile de alb și negru ia naștere o gamă întreagă de griuri a căror înșiruire se desfășoară, de astă dată, în ordine liniară. Griurile, implicit cele de alb și negru, s-au bucurat într-o vreme de mare trecere în pictură și-au fost socotite culori. Or, este de neînțeles pentru mulți ca griurile să fie socotite culori, iar elementelor de bază, din care ele iau naștere, să li se refuze această calitate. S-a găsit soluția de împăcare a contrariilor, făcîndu-se din griuri o categorie aparte. Nici de integrare, nici de excludere din rîndul culorilor. Li s-a spus că sînt *culori sau tonuri neutre* vrînd prin asta să se arate că ele nu sînt nici de partea culorilor calde nici a celor reci. Li se mai spune *culori sau tonuri acromatice* ca să se accentueze că nu fac parte din categoria celor ce coboară din spectru.

Că albul și negrul sînt sau nu culori nu are la urma urmei mare însemnătate. Important este însă faptul că numai cu ajutorul lor se obține, din fiecare ton, nuanțe din ce în ce mai deschise pînă aproape de confundarea cu albul sau din ce în ce mai închise pînă aproape de negru. Pare să existe tendința de-a se întrebuința termenul de *ton* pentru culorile saturate și prin *nuanță*, culorile (tonurile) modificate prin folosirea albului și negrului. Cînd spunem, de pildă, *ton de cobalt*, ne referim la locul ce-l ocupă în familia de albastruri saturate, iar cînd spunem *nuanță de cobalt* înțelegem că este vorba de culoarea obținută din tonul de cobalt amestecat cu alb sau cu negru. Deocamdată ambele noțiuni circulă cu ambele înțelesuri. Uneori cuvîntul nuanță este luat cu înțeles de ton. Astfel, spunem

că „roșul de cadmium" : este de altă nuanță decît „carminul". De asemenea, pentru nuanțele de cobalt deschise sau închise se întrebuințează în egală măsură termenul de tonuri închise sau deschise de cobalt.

Și, după cum fiecare ton trece pe nesimțite, din unul în altul, de la roșu la violet, tot așa fiecare nuanță trece pe nesimțite de la tonul respectiv spre alb sau spre negru. Din legarea la un loc a ordinei circulare cromatice cu cei doi poli de alb și negru rezultă o ordine cromatică completă de formă sferică. Figura reprezintă o prea mică parte din imensa multitudine de tonuri și nuanțe pe care realitatea o oferă ochilor. Forma ei sferică ilustrează mai bine toate posibilitățile, toate prefacerile de ton, de strălucire, de stingere a universului coloristic decît octaedrul (cu 8 fețe și 6 colțuri) folosit în explicație de filozoful german H. Ebbinghaus (1850—1909). El a așezat la patru din colțurile corpului geometric culorile fundamentale pe care le-au adoptat : roșu, galben, verde și albastru, iar la celelalte două colțuri albul și negrul. E drept că prin aceasta se scoate în evidență rolul culorilor principale, însă imaginea ce o dă, de trecere bruscă de la unele tonuri la altele, nu este justă, după cum nu este justă nici prezentarea imagistică sub formă de două conuri cu bazele lipite care indică trecerea bruscă de la tonuri spre nuanțele de alb și negru. Simțul comun arată că trecerile de la ton la ton și de la ton la nuanță se fac pe nesimțite și de aceea ilustrarea sferică o socotim singura indicată a fi acceptată.

Prietenia și cearta culorilor

Chiar de la începutul cercetărilor asupra funcționării ochilor, în ce privește receptarea culorilor, a fost respinsă ipoteza potrivit căreia pentru fiecare ton și nuanță ar exista pe retină celule nervoase separate. *Young* și *Helmholtz*, oprindu-se la trei culori fundamentale, au ajuns la convingerea că numai pentru aceste culori există în retină și în nervul optic fibre speciale. Cînd o parte anume din aceste fibre funcționează izolat, rezultă una din culorile fundamentale, cînd funcționează cîte două se nasc combi-

națiile de culori, iar cînd funcționează toate odată rezultă lumina albă.

Hering a ajuns la același rezultat după care toată gama culorilor rezultă din combinarea, în diferite proporții, a fundamentelor plus gradul de luminozitate. Practica cinematografică de a realiza filme color a confirmat acest lucru. Toate casele de filme folosesc trei culori pentru obținerea pe peliculă a nesfîrșitelor tonuri și nuanțe corespunzătoare celor din natură.

Ochii sînt „un laborator" care lucrează fără întrerupere. Primesc imagini, le transmit creierului, creierul le developează, clișeele de pe retină se șterg, celulele nervoase reacționînd fotochimic la excitații își revin prin alte procese chimice (prin dezasimilare și asimilare cum ar spune Hering), pentru a primi mereu noi și noi imagini.

Formarea imaginii pe retină nu are loc de îndată ce apare stimulentul nou, ci durează o fracțiune de secundă. Nici dispariția imaginii de pe retină nu se face imediat ce stimulentul a dispărut fiindcă, pînă să înceapă procesul de revenire, situația dinainte mai durează puțin. Persistența imaginii după dispariția stimulentului depinde de durata și intensitatea excitației primite. Imaginilor ce se păstrează după încetarea excitației li se spun *imagini posterioare.* Imaginile posterioare sînt *pozitive,* cînd continuă cu exactitate imaginea culorii și a obiectului văzut mai înainte, ca în cazul cinematografului, unde se face legătura între două imagini statice de pe peliculă, pentru a da impresia de continuitate a mișcării.

Sînt și imagini posterioare *negative,* care nu repetă identic senzația, ci o inversează.

Dacă privim jumătate de minut un panou roșu și mutăm apoi repede privirea pe peretele alb de-alături imaginea posterioară ce ne apare este verde. Tot așa a galbenului este violetă, a albastrului este portocalie și invers.

Raportul dintre roșu-verde, galben-violet, albastru-portocaliu este un raport constant. Ori de cîte ori avem senzația uneia din culori, imaginea ei posterioară negativă este a perechii sale, culorile condiționîndu-se reciproc. Astfel, perechile roșu-verde, portocaliu-albastru, galben-violet se cer reciproc una pe alta, se completează una pe alta și sînt numite *culori complementare.*

Nu numai cele 6 culori spectrale își au complementarele lor, ci fiecare din cele 130—200 de tonuri înșirate în ordine circulară ca și oricare din nuanțele lor fie cît de deschise sau de închise. Dovada o constituie fotografia în culori.

Care este folosul culorilor complementare pentru pictură ? Pictorul N. Poussin (1594—1665) constatase empiric că între culori există raporturi naturale de „amiciție" și „inamiciție", de simpatie și antipatie, că unele se înțeleg și se atrag iar altele se resping, după cum sînt simțite că convin sau nu ochiului. Or, culorile complementare, prin legătura strînsă dintre ele, sînt prin excelență cerute de modul normal de funcționare a ochilor și de aceea intră ca factor de căpetenie în legile de armonie ce guvernează arta.

Sînt cazuri în pictură cînd pentru intensificarea unor culori se recurge la ajutorul complementarelor care au proprietatea că dacă sînt așezate alături se exaltă reciproc. Dacă privim atent linia de despărțire dintre două complementare puse alături, de exemplu roșu și verde, vom constata că pe o zonă îngustă, roșul de lîngă granița verdelui este roșu mai intens, iar verdele de lîngă roșu este mai strălucitor. Pictura impresionistă, în intenția ei de-a reda lumina trecătoare a unui colț de natură, a folosit în largă măsură această caracteristică a complementarelor. Dar exaltarea strălucirii prin complementare poate lua proporții exagerate care să nu folosească chiar atît de mult artei. La Muzeul Simu era expus cîndva tabloul unui pictor danez ce reprezenta un „Apus de soare" deasupra munților în care soarele era reprezentat atît de strălucitor încît ochiul privitorului nu-i putea suporta strălucirea. Efectul se datora unui artificiu tehnic în împrăștierea razelor, dar și a întrebuințării la maximă saturație a complementarelor portocaliu-albastru, galben-violet.

O altă particularitate a culorilor complementare este că prin amestecare se neutralizează, devenind un gri mai transparent, mai plăcut, mai curat decît prin amestec de culoare neagră. Gradul și felul griului depinde de procentul

în care fiecare din complementare intră în amestec. Cînd procentul uneia este mai mic, nu face decît să atenueze intensitatea celeilalte. Atenuarea de strălucire a unui ton se numește *frîngere* sau *rupere de ton* iar tonul obținut este un *ton frînt* (în franceză „ton rompu"). Limita de frîngere a tonului, în cazul culorilor complementare, este obținerea griului. Trebuie menționat că un ton frînt se poate obține și altfel nu numai prin complementarea lui.

Totdeauna complementarele au fost simțite drept culori opuse, culori contrare, deci de contrast și de aceea efectul de identificare, de strălucire este un *efect de contrast,* de contrast al tonurilor de valoare egală.

Un alt contrast este cel de luminozitate și de valori diferite. O suprafață umbrită își intensifică porțiunea de umbră în partea învecinată cu o suprafață luminată. Iar o culoare își schimbă tonalitatea și intensitatea prin raport cu culoarea ce-o înconjoară. Pentru a ne face o imagine mai clară, să decupăm dintr-o bucată de hîrtie gri 4 pătrățele de mărimi egale și să le așezăm pe fiecare pe cîte o bucată de hîrtie mai mare de culoare galbenă, neagră, verde, violet. Pe fiecare griul ne apare de altă culoare ca intensitate și ca nuanță. Ne pare deschis pe fond negru, mai puțin deschis pe fond verde, mai închis pe fond violet și mult mai închis pe fond galben sau alb. Chimistul francez E. Chevreul (1786—1889), în teoria sa despre „Contrastul simultan al culorilor", arată că pe fond roșu griul pare verzui, pe fond portocaliu pare albăstrui, pe fond galben pare ușor violet etc., adică apare nuanțat în culoarea complementară a fondului pe care este așezat.

Prin raport la culorile învecinate sau înconjurătoare, aceleași tonuri sau nuanțe pot apărea diferit în ce privește tonalitatea și valoarea. Stăpînirea valorilor și echilibrarea lor este marea artă a picturii. De aceea artiștii puteau susține că pictura nu este culoare, ci valoare. Nu culorile frumoase în sine contează, ci valorile bine așezate și legate. Ele creează efectul de ansamblu. Exagerînd importanța valorilor multiple, pictorul N. Grigorescu (1838—1907) nu s-a sfiit să afirme că se pot realiza opere frumoase chiar pictînd cu noroi, așa cum spusese și E. Delacroix (1799—1863) „dați-mi noroi și voi face cu dînsul carnația lui Venus, dacă îmi lăsați facultatea să-l înconjor de culori în felul meu".

În sfîrșit un alt contrast este cel de masă colorată. Paul Gauguin (1848—1903) susținea că „un kilogram de verde este mai verde decît un gram de aceeași culoare". Henri Matisse a aplicat principiul. Pe cînd se afla în Maroc a voit să picteze cîțiva indigeni așezați înaintea unui zid vopsit albastru. Și, fiindcă nu reușea, cu toate mijloacele întrebuințate, să dea acestei culori intensitatea ce-o dorea, a mărit considerabil dimensiunile zidului reușind să obțină efectul de intensitate nu prin calitate, ci prin cantitate.

Viziunea cromatică a oamenilor nu este identică. Ea se datorește în primul rînd construcției organice diferite. Nu-i singura cauză de diferențiere. Sînt și altele : cultura, vîrsta, mediul, educația.

Se susține de către psihologi și esteticieni că „primitivul, copilul și incultul gustă culorile vii și apreciază sunetele zgomotoase", de unde s-ar deduce că omul evoluat ar avea preferința culorilor mai puțin puternice și sunetelor mai puțin stridente. Și totuși pe coloritul viu se sprijină arta „fovistă" a lui H. Matisse și pe sunetele zgomotoase măreața operă muzicală a lui Richard Wagner (1813—1883). Arta lor evoluată constă din rafinamentul tonurilor întrebuințate și mai cu seamă în împerecherile lor de uluitoare noutate și armonie.

Vîrsta este și ea factor însemnat de diversificare a viziunii. La tineri simțul vizual prezintă mai multă finețe. La vîrstnici cristalinul ochiului pierzîndu-și suplețea de acomodare, iar celulele nervoase ale retinei fiind obosite și sclerozate viziunea prezintă deficiențe. Detaliile se șterg, nuanțele culorilor se împuținează. „Florile" și „naturile moarte" ale lui Octav Băncilă (1872—1944), din anii de bătrînețe, sînt mai mari decît dimensiunile reale ale modelelor, iar coloritul este lipsit de nuanțare.

Cei ce trăiesc într-un anumit climat ajung să vadă culorile prin prisma de lumină a mediului respectiv.

Adesea pictorii din țările cu luminozitate mai bogată plecați la Paris, ca să-și completeze educația artistică, nu vedeau la început, în atmosfera de acolo, decît tonalități de gri. Pe de altă parte parizienii, deprinși să vadă în

această atmosferă culori numeroase, își exaltau paleta cînd dădeau de lumina sudului sau a orientului. Pictura lui Delacroix și chiar unele din lucrările temperatului Ingres (1780—1867) au fost influențate de contactul cu ambianța Marocului și Algeriei. Un bun exemplu ni-l oferă Vincent van Gogh (1853—1890). Acestui artist, născut în Olanda, cu simțul vizual adaptat la lumina puțin strălucitoare a țării sale, precum și cu cea a Londrei și Parisului pe unde a trăit, i-a apărut de o copleșitoare revelație exuberanța de colorit și lumină întîlnită în sudul Franței, la Arles. Puțini pictori de pe malul Mediteranei au văzut culori așa de intense și au înălțat tonuri strălucitoare, imnuri de proslăvire soarelui și naturii ca flamandul umblat prin țările cenușiului și-a nuanțelor temperate.

În cadrul aceluiași mediu, în afară de diferențele de viziune datorită construcției retiniene înnăscute și vîrstei, se produc schimbări de viziune din cauza educației, a influențelor venite din afară, care îl solicită și îl determină pe artist sau pe spectator să vadă cu ochii altora. Scriitorul Oscar Wilde (1856—1900) spunea odată : „De cîtăva vreme realitatea a început să semene cu tablourile d-lui Whistler" (Whistler J. A. 1834—1903). Asta denotă influența exercitată de pictor asupra viziunii sale. Tot așa mulți dintre noi, ar putea spune măcar o dată că natura undeva, cîndva a semănat cu tablourile lui N. Grigorescu, I. Andreescu (1850—1882), Șt. Luchian (1868—1916) etc. Influența nu trece numai de la pictori la privitori, invitîndu-i să iasă din obișnuință și să vadă lucrurile activ în felul lor, ci și de la artist la artist. Prietenii pictori Aurel Băeșu (1897—1928) și Adam Bălțatu (1899—1979) s-au influențat reciproc pe cînd studiau la *belle-arte*, în așa măsură, că au ajuns să aibă exact aceeași viziune coloristică. Același peisaj executat de ei, din locuri diferite, prezenta atît asemănări în ce privește factura, tonurile, nuanțele, chiar de valori încît păreau executate de mîna aceluiași artist. Influența se face și mai evidentă cînd e vorba de personalități artistice. Ea poate merge pînă la totala absorbire și depersonalizare a tuturor celor ce-i privesc cu admirație idolatră. Astfel a fost Peter Rubens pentru numeroșii săi elevi, mai numeroși decît avea pe atunci o școală de arte frumoase. Puțini din ei și-au făcut loc în istoria artelor.

A rămas un Jordaëns (1593—1678), un van Dyck (1599—1641) și alți cîțiva care, cu toată influența suferită, au reușit totuși să nu se depersonalizeze. Pe ceilalți, concepția și felul de a lucra al maestrului i-a înghițit, pentru că n-au avut puterea să se desprindă de el. Cu ei Rubens a creat vasta lui operă. El concepea lucrarea, punea tonurile de început și făcea la sfîrșit corecturile necesare. Tot restul era lucrat de anonimii săi elevi. Și la noi, Șt. Luchian și Gh. Petrașcu (1872—1949) au fost la început adepții formulei de artă a lui Grigorescu. Dar ca și Jordaëns și van Dyck, s-au rupt din influența înrobitoare și-au căutat posibilitățile lor proprii ca să ajungă apoi pictorii pe care îi cunoaștem astăzi.

Este de reținut că viziunea coloristică legată de structura înnăscută a simțului vizual nu rămîne pe loc. E susceptibilă de transformare, de evoluție, iar în acest proces, educația artistică joacă un rol de seamă.

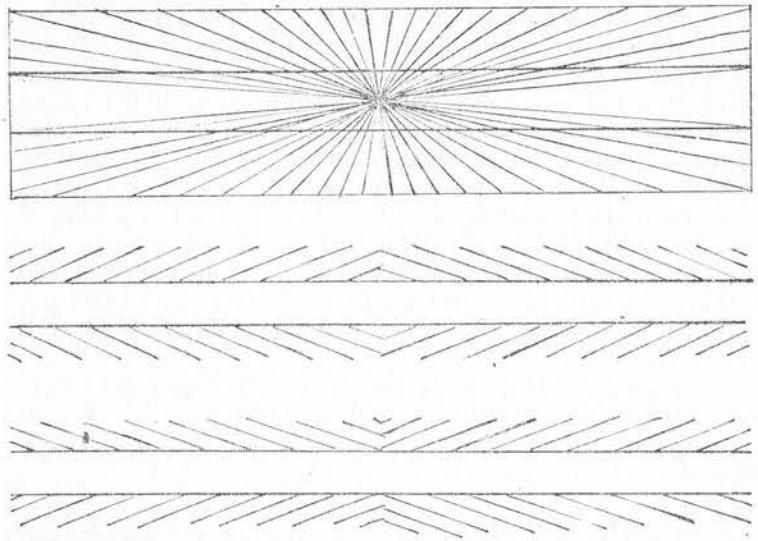
Despre raporturi și proporții

După cum culorile așezate unele lîngă altele par că-și schimbă intensitatea și tonalitatea datorită unui element nou ce s-a ivit și-a unui raport nou ce s-a stabilit, tot așa se produc modificări de impresie și în ce privește liniile și formele.

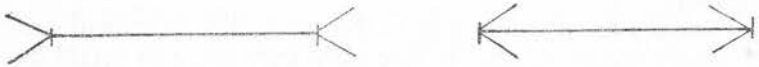
Două linii paralele par curbe, dacă din interiorul lor, dintr-un punct central, se duc niște raze egale ca unghi de împrăștiere. Două linii paralele par frînte dacă peste dînsele se așază liniuțe oblice subțiri și dese, cu mers convergent sau divergent spre mijlocul lor. Imaginea elementelor de evaziune (razele) și ale elementelor de diversiune (liniuțele) se adaugă imaginei liniilor paralele, se integrează într-o imagine nouă care modifică adevărul.

De asemenea se schimbă impresia de mărime dacă la capetele a două segmente de dreaptă, egale, se așază, la capetele uneia, două liniuțe în formă de unghi ascuțit cu deschizătura înăuntru, iar la cealaltă cu deschizătura în afară.

Trei segmente, toate egale între ele, par inegale dacă pe una o însemnăm numai cu cele două puncte ale extremităților ei, pe alta cu o linie dreaptă simplă, iar pe a

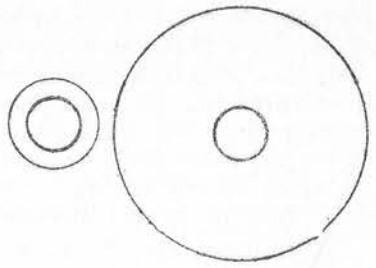


a) Liniuțe auxiliare adăugate înclinat liniilor paralele fac ca ele să pară curbate, că se îngustează sau se lărgesc.



b) Aparență de neegalitate a dreptelor de mărimi egale la capetele cărora s-au adăugat unghiuri cu laturile orientate spre interior sau în afară.

c) Segmentul indicat numai prin două repere pare mai mic decît segmentul reprezentat printr-o dreaptă, iar acesta mai mic decît cel cu dreapta divizată, deși toate segmentele sînt egale.



d) Două cercuțe egale par totuși neegale după cum unul din ele este raportat la circumferința mai mică din jurul lui și altul la o circumferință mai mare.

treia cu o linie dreaptă întretăiată din loc în loc cu repere perpendiculare.

Segmentul al treilea pare cel mai lung fiindcă privirea parcurgîndu-l, înainte de-a trece mai departe, este oprită de fiecare din obstacole și din însumarea într-un singur tot a fragmentelor parcurse, ne alegem cu impresia că depășește mărimea celorlalte segmente. Fenomenul poate fi observat și în natură. Spațiul unei cîmpii întinse, fără nici un obstacol, pare mai mic decît același spațiu plin cu tot felul de accidente și elemente orînduite în perspectivă. Peisajele flamanzilor J. Patinir (1475 sau 1480—1524), P. Brueghel etc. sînt vaste datorită numeroaselor elemente ce le conțin : munte, depresiuni, ridicături, lacuri, drumuri, păduri, pajiști, copaci izolați, case, oameni etc.

În afară de modificarea de impresie a mărimilor prin adăugire și fragmentare este aceea ce survine prin raportare la mărimi alăturate și înconjurătoare. Două cercuțe absolut egale nu mai fac impresia că sînt de aceeași mărime îndată ce pe unul îl înconjurăm cu o circumferință puțin mai mare decît el, iar pe al doilea cu o circumferință avînd raza de cel puțin 2—3 ori mai mare decît primul.

Consecințe însemnate decurg pentru artă din raportarea unei direcții sau a unei mărimi la elementele învecinate sau înconjurătoare. Ele sînt cauza că uneori personajele dintr-un tablou par scunde sau înalte cu toate că proporțiile normale sînt riguros respectate. Am asistat la necazul unui pictor care măsura mereu lungimea brațului unui personaj dintr-o compoziție și-l găsea corect. Cu toate astea în ansamblul în care era așezat părea ne-

acceptat de scurt. Cum să iasă din încurcătură ? Pe cine să asculte ? Măsurătoarea care arăta că dimensiunile sînt juste sau impresia făcută ochilor că prezintă deficienţe? Rezolvarea nu era decît una singură plecînd de la consideraţia că în faţa unui tablou nimeni nu vine să măsoare cu metrul elementele compoziţionale. Ochii sînt hotărîtori. Impresia făcută asupra lor este aceea ce trebuie satisfăcută chiar cu preţul încălcării adevărului obiectiv.

Chestiunea modificărilor de mărime, de forme, n-ar avea importanţă dacă ar fi numai simple informaţii de ordin intelectual. Dar raporturile dintre linii şi forme ce le întîlnim sau le producem noi înşine dau naştere, în plus, la stări afective care au legătură cu arta. Templele egiptene, cu elementele orînduite pe-o linie joasă şi dominantă a lungimii în raport cu înălţimea, ne face să le simţim puternic legate de pămînt cu impresie de durabilitate şi veşnicie. Linia templelor indiene, săpate în stîncă cu predominanţă de adîncime, ce merge din lumină la întuneric, din cunoscut spre necunoscut, produce sentimentul misterului. Linia înălţată a catedralelor gotice prin raport la linia orizontală a pămîntului, dă impresie de elan, de avîntare spre cer.

Fiindcă direcţiile liniilor şi raportul dintre linii şi volume pot produce efecte emoţionale, artiştii au ţinut seama de acest fapt şi au căutat să le folosească pentru a pune în evidenţă şi cu mai multă tărie unele sentimente, precum cele de linişte, de tumult, de exuberanţă, de tristeţe etc. Există şi în artele plastice un neexplicabil, un inefabil care ţine de domeniul intuiţiei, cum există în frumuseţea unei bucăţi literare care te prinde şi se impune fără să poţi spune cu exactitate pentru ce, şi în ce constă. Şi deseori acest lucru în pictură se datoreşte unor aranjamente cu raporturi convenabile care produc plăcere.

Filozoful german G. Fechner (1801—1887), unul din fondatorii psihofizicii, a încercat pe bază de experiment, folosind metoda alegerii, să afle cum sînt primite, de către un număr însemnat de persoane, raporturile dintre laturile dreptunghiurilor începînd de la pătrat şi pînă la

cele mai alungite forme. Aproape toţi subiecţii folosiţi să se pronunţe care este formatul ce le place mai mult s-au oprit asupra aceluiaşi dreptunghi, ale cărui laturi s-a stabilit că reprezintă raportul $\frac{3}{5}, \frac{5}{8}, \frac{8}{13}, \frac{13}{21}$,[1] etc. Acestui raport i s-a dat denumirea de „Secţiunea de aur". S-a procedat şi invers folosindu-se de astă dată *metoda construcţiei.* Au fost puşi alţi subiecţi să deseneze forma unui dreptunghi care le place mai mult. Rezultatul a fost că toate figurile, mai mari sau mai mici au prezentat acelaşi raport dintre laturi.

Raporturile stabilite în formula „Secţiunea de aur" sînt prinse de oameni în mod intuitiv şi tot intuitiv sînt prinse toate raporturile dintre linii, suprafeţe şi volume cîte le întîlnesc ochii în cale. Ele sînt infinite şi nu pot fi supuse toate unor analize cum au fost supuse laturile dreptunghiurilor.

Dar artiştii tuturor vremurilor nu s-au mulţumit să fie conduşi numai de intuiţie în găsirea celor mai convenabile raporturi producătoare de plăcere şi realizatoare de frumos, ci după cum s-au dedat la cercetări cu privire la plasarea volumelor în spaţiu, tot aşa s-au ocupat să determine raporturi şi proporţii referitoare la figura umană, pentru că omul a constituit totdeauna obiectivul principal al creaţiilor artistice.

Egiptenii au fost primii care au stabilit reguli şi „canoane", însă canonul cel mai respectat de lumea antică a fost cel al sculptorului Policlet (secolul V î.e.n.) care prin statuia sa „Doriforul" a stabilit la 7 capete înălţimea omului. Lisip, ca să-l facă pe om mai zvelt, a construit un nou canon, de 8 capete, materializat în statuia atletului „Apoxiomene". La Sandro Botticelli (1444—1510) figurile au înălţimea corpului de 9 ori mărimea capului. De chestiunea stabilirii proporţiilor s-au ocupat Leonardo, Michelangelo, Albrecht Dürer (1471—1528) şi mulţi alţii. Proporţiile nu s-au limitat numai la determinarea înălţimii omului ci în funcţie de aceasta s-au stabilit riguros

[1] De observat că în această serie *numărătorul* unui raport este numitorul raportului anterior, iar *numitorul* lui este numărul rezultat din adunarea ambilor termeni ai antecedentului.

dimensiunile celor mai mici părți ale corpului : distanța de la bărbie la nas, lungimea nasului, lățimea frunții, distanța de la păr la creștet, mărimea urechii și nivelul ei de așezare, lungimea gîtului, lățimea umerilor, lungimea brațului, a antebrațului, a mîinii, a degetelor și așa mai departe. Prin proporții se urmărește legarea părților între ele și a lor cu întregul.

Chiar dacă artiștii nu s-au ținut de dimensiunile fixate de canoane, ei au respectat relațiile reciproce dintre părți pentru ca nu cumva abătîndu-se să nască împotrivirea spectatorului și să le micșoreze plăcerea estetică.

De raportul dintre liniile verticale și orizontale ține în mare parte impresia de *monumentalitate* ce ne-o oferă unele edificii, sculpturi și picturi.

Prin pictură monumentală înțeleg în general lucrările ce decorează zidurile, plafoanele sau bolțile marilor clădiri.

Operele sculpturale au aspect monumental în două cazuri : cînd sînt încorporate organic în construcția edificiilor impozante, și atunci cînd fiind de-sine-stătătoare sînt astfel plasate încît să domine spațiul înconjurător. O statuie care de aproape este văzută la nivelul ochilor și nu necesită ridicarea capului, nu ne copleșește, nu-i monumentală. Ca să fie, trebuie să aibă mari dimensiuni și să fie așezată pe soclu ridicat. Monumentalitatea statuilor se pierde cînd sînt așezate pe străzi înguste în vecinătatea imediată a unor clădiri înalte care le strivesc măreția. Locuri potrivite de plasare sînt : intersecțiile de artere largi, piețele, scuarurile, parcurile, cu un cuvînt locurile unde pot domina spațiile joase pavate, acoperite cu iarbă, plantate cu flori sau cu arbuști. Copacii și clădirile din jur fiind mai depărtate și văzîndu-se în perspectivă, deci micșorate, nu dăunează efectului monumental produs de statui.

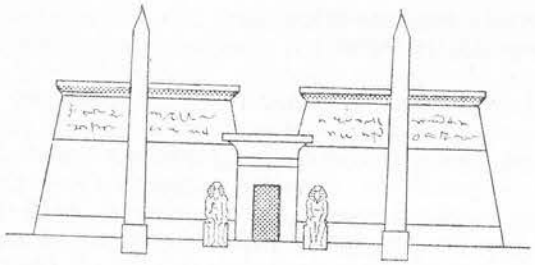
Și statuile de dimensiuni reduse pot face impresie de monumentalitate cînd proporțiile corporale sînt mult alungite încît în elansarea lor par că vor să cucerească și să domine spațiul. Așa sînt statuile lungi și filiforme ale sculptorului modern, de origine elvețiană A. Giacometti (1901—1966).

Consecințe pentru artă, ale mobilității ochilor

Prin faptul că pe retină celulele nervoase nu sînt repartizate cu egală densitate (mare concentrare către mijloc în zona „petei galbene" cu „fovea centrală" din interiorul ei — punct de maximă densitate — după care celulele se rarefiază mereu către periferie), ar fi de așteptat ca și imaginea ce ocupă „cîmpul vizual" să nu fie văzută cu aceeași claritate pe tot cuprinsul ei. Lucrurile nu se petrec însă așa din cauza mobilității ochilor care mută continuu și repede „pata galbenă", în toate direcțiile și din asamblarea, „imaginilor posterioare" culese în fuga lor, clarifică imaginea și-i dă totodată unitate.

În mișcările de parcurgere în lung și-n lat a cîmpului vizual, se poate ca ochii să întîlnească elemente dispuse variat, după cum poate să întîlnească goluri mari între elemente, reprezentarea invariabilă a unui singur fel de element sau îngrămădiri de elemente. Atît întîlnirea obsedantă a golului, cît și repetarea exasperantă a acelorași elemente aduc un sentiment de monotonie, de plictiseală, de neplăcere. Baudelaire a văzut plictiseala în chip de monstru înfricoșător („mai urît, mai rău, mai dezgustător" decît toți monștrii „gata să prefacă pămîntul în ruină și dintr-un căscat să înghită lumea".

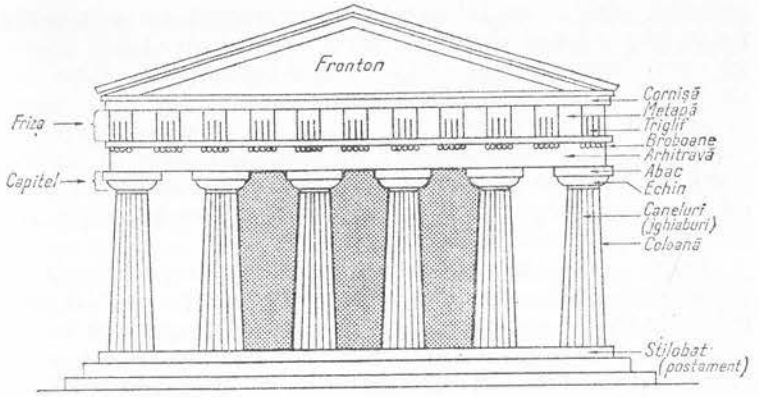
Totdeauna s-a urmărit înlăturarea monotoniei și plictiselii. Mijloacele au fost variate. Vechile temple egiptene se înălțau pe coloane interioare masive, formate din blocuri mari de piatră cioplite cilindric (tambururi) așezate suprapus. Privirea aluneca pe suprafața lor fără să întîlnească decît doar linia subțire ce le despărțeau. Constructorii au crezut că monotonia poate fi învinsă dacă se umple suprafața coloanelor săpînd contururi de figuri și hieroglife. În adînciturile săpăturilor se strîngea oarecare umbră, se realiza un joc de lumini și întunecimi care văzute de aproape puteau distra și satisface ochiul. Aceste mijloace de-a rezolva problema golului au fost întrebuințate și pentru alungarea monotoniei de pe suprafața întinsă a zidului cu poarta de la intrare, numit pilon. Această ornamentație nu a fost însă îndestulătoare, fiindcă lumina puternică de-afară și depărtarea de la care putea fi văzut pilonul ștergeau umbrele slabe de pe zid. O so-



Pilonul unui templu egiptean. Pentru înfrîngerea impresiei de monotonie au fost aşezate în faţa pilonului de la intrare în templele egiptene elemente de variaţie : statui şi obeliscuri.

luţie mai eficace a fost aceea de-a se construi nişe în zid în formă de ferestre oarbe. Pe masa luminată a zidului ele aduceau acum, din loc în loc, porţiuni de umbră, dar nici cu acest mijloc nu s-a rezolvat complet problema, căci dacă nişele erau în număr redus rămînea destul spaţiu gol în jur, iar dacă li se înmulţea numărul, prin repetarea lor uniformă se producea alt efect de monotonie. Constructorii au aşezat atunci, de-o parte şi de alta a portalului, statui colosale de faraoni, iar în faţa fiecărui trunchi de piramidă a pilonului cîte un obelisc înalt pentru ca profilul lui să taie zidul, să împartă suprafaţa şi să contrapună liniilor lungi orizontale înălţimea liniilor verticale. Statuile şi obeliscurile erau elemente auxiliare. Nu făceau corp comun cu arhitectura !

Cu cele învăţate de la egipteni şi cu învăţăturile trase din propria lor experienţă, grecii au ajuns să găsească admirabile mijloace de înfrîngere a monotoniei, de alungare a plictiselii în construcţiile de temple. Greoaiele coloane egiptene au fost înlocuite cu unele zvelte. Jgheaburi rotunjite (caneluri), săpate în lung, au adus fâşii apropiate de lumini şi umbre, avînd ca rezultat, pe lîngă impresia de variaţie, şi pe aceea de alungire a coloanelor. Goluri acumulatoare de umbră alternau cu coloanele. În locul statuilor egiptene aşezate izolat de o parte şi de alta a portalului, grecii au încorporat sculptura în construcţii sub formă de basoreliefuri în frize, de altoreliefuri în metope şi de sculptură rotundă în frontoane. Peste tot un joc bogat de plinuri şi goluri, de lumini şi umbre pe por-



Partenonul. Elemente de variaţie la un templu doric : plinuri şi goluri, reliefuri şi adînciturl, linii lungi şi scurte, linii orizontale, verticale şi oblice etc., toate legate logic şi armonios.

ţiuni mari şi mărunte, de umbre adînci şi semiumbre diafane. În afară de varietatea maselor luminoase şi întunecate, de intensităţi diferite, o altă variaţie abundentă este cea a liniilor. În mişcarea lor de cuprindere, ochii dau de linii lungi şi scurte, de linii îndepărtate şi apropiate, de linii orizontale cum sînt cele ale postamentului, arhitravei şi cornişei, de linii verticale ca cele ale coloanelor şi triglifelor şi de linii oblice ca cele ale acoperişului. Folosind ca şi egiptenii aceleaşi elemente principale de construcţie: coloana şi grinda (arhitrava), grecii au adus o mai mare varietate elementelor de construcţie, toate legate logic şi armonios într-o unitate strînsă, care au făcut admiraţia lumii timp de secole.

Dacă monotonia este alungată prin umplerea cu *ceva* a spaţiilor întinse şi goale, nu trebuie înţeles că orice „umplutură" de elemente şi în orice cantitate rezolvă problema. Ochiul nu poate suferi, în mişcarea lui, să dea mereu peste acelaşi lucru, fără să se odihnească, fără să facă pauze. Dacă nu le găseşte, şi le creează singur. Ochiul pus în situaţia să parcurgă şi să observe atent o masă de elemente îngrămădite, după o orientare globală începe să înainteze operînd grupări de cîte 3—4—5 elemente împreună. Ochiul este satisfăcut şi operaţia lui de integrare

ușurată, cînd i se înlesnește să privească un ansamblu pe unități mici și distincte. Marii pictori au ținut seama de acest lucru în compozițiile lor. Apostolii din „Cina cea de taină" a lui Leonardo da Vinci sînt așezați de o parte și de alta a figurii centrale, în unități de cîte 3 persoane fără ca prin această grupare unitatea tabloului să sufere. Pictorul conduce privitorul pe grupe mici către imaginea de ansamblu. Deci, „unitate în varietate" — principiu estetic de universală valabilitate în artă.

După cum impresia obositoare a aglomerărilor compacte cere desfacerea lor în aranjamente pe unități mai mici, cînd nu s-au învrednicit să fie deja așezate cu intercalări de spații goale, tot așa și elementele izolate, care revin mereu fără nici o modificare, cer, din necesități de variație, să fie întrunite în grupe. Fenomenul este asemănător cu cele ce se întîmplă în domeniul auditiv. În mersul trenului auzim mereu același țăcănit al roților. Aceste unități fonice, repetate uniform, plictisesc urechea și în tendința ei de variație iată că se pomenește dintr-o dată că face grupări de cîte 2—3 unități, putînd merge pînă să le transforme în cîntec după dispozițiile sufletești ale persoanelor.

Formarea de grupe ușor sezisabile care alternează cu regularitate, care se repetă la oarecare interval de timp sau la oarecare distanță în spațiu alcătuind periodicități de apariții și dispariții, de efort și pauză, de plin și gol, de lung și scurt, de tare și slab, de accentuat și neaccentuat, este elementul de căpetenie în constituirea ritmului. *Ritmul* este cadența revenirii alternative. Îl găsim în natură în succesiunea zi-noapte, a fluxului și refuxului, a anotimpurilor, în ciclurile mișcărilor de revoluție ale pămîntului în jurul soarelui și, poate, în ciclurile geologice rezultate din mișcarea în univers a sistemului solar și galatic.

La om, ritmul este un fapt vital, un fenomen organic ce se observă mai ales în funcțiile de circulație și de respirație.

În artă, ritmul ordonează timpul și spațiul, acțiunile și faptele, după cerințele gîndirii, temperamentului, emoției. Există evident ritm în poezie, muzică și dans. Există ritm și în artele plastice. El se face simțit în felul de a lucra, în așezarea tușelor, în aranjarea compozițională. Unei

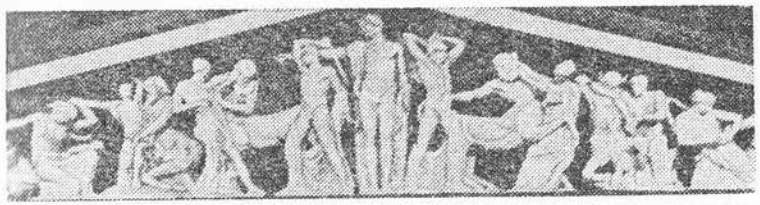
tehnici cu pensulație lungă sau unei compoziții cu grupe la mari distanțe ca în unele din tablourile decorative ale lui Puvis de Chavannes (1824—1898) i se spune că are ritm de *largă respirație*. Asemănarea ritmului plastic cu cel respirator se face și prin alte expresii determinative ca : *ritm tumultuos, accelerat, impetuos, alert, ponderat, echilibrat, calm, molatec* etc. Ritmul trebuie să fie în concordanță cu ideea și cu sentimentul ce vrea să exprime lucrarea.

Cînd nu se stabilește acord între idee, sentiment și ritm, operei artistice îi este micșorată forța expresivă. Cu toată celebritatea-i recunoscută, Tintoretto, (1518—1594), în lucrarea sa „Paradisul", din Palatul Dogilor, ne-a dat o operă grandioasă cu peste 500 de figuri, însă neconcordantă cu subiectul, din cauza ritmului în care este compusă. Privirea ne este solicitată la început de cele două figuri aureolate din mijlocul părții de sus a lucrării, singurele cu oarecare spațiu liber în jur. Tot restul este îngrămădire, fără o prea distinctă ordonare pe grupe, de aceea ochii trebuie să fugă mereu, fără oprire, din care cauză ne alegem cu impresia de tumult și frămîntare ceea ce nu concordă cu imaginea despre paradis, unde după făgăduielile religiei creștine ar trebui să domnească liniștea, pacea, beatitudinea, fericirea veșnică. Dacă în locul acestei îngrămădiri de îngeri, de sfinți, de muritori de rînd, toți în agitație, ar fi existat o ordonare simplificată, pe unități vizuale și de acțiune, din care să rezulte seninătate, liniște, voie bună, desfătări superioare cu muzică, cînt, lectură, odihnă, plimbări într-o natură luxuriantă și bogată etc., ideea raiului ar fi fost mai aproape de aceea ce-o are lumea despre paradis. Ritmul de frămîntare și tumult s-ar fi potrivit mai degrabă unei compoziții ce-ar fi vrut să înfățișeze „judecata de apoi" cu oameni neliniștiți de incertitudinea soartei ce-i așteaptă în urma cîntăririi faptelor lor, sau unei lucrări ce ar fi vrut să înfățișeze „infernul" cu forfotă de chinuiți, nu însă pentru a reda imaginea fericirii paradisiace.

Simetria este și ea un fel de ritm însă rigid în care gruparea elementelor și repetarea lor este identică de-o parte și de alta față de un ax central. În unele cazuri simetria este cerută în mod imperios și constituie chiar o condiție a frumosului. Astfel, ne-ar impresiona neplăcut

dacă partea stîngă a corpului omenesc, văzut din față, nu și-ar repeta identic elementele și în partea dreaptă. De asemenea construcțiile arhitectonice ce n-ar ține seama de legile simetriei ne-ar părea neterminate, știrbite, urîte. În operele de artă însă, simetria excesivă este simțită drept început de monotonie și deci supărătoare. Sculpturile frontonului templului din Egina reprezintă lupta grecilor cu perșii. La mijloc, ca ax de simetrie, stă în picioare Palas Atena care privește încăierarea. La stînga ei și în imediată apropiere este un luptător în poziție de atac, iar în fața lui un vrăjmaș cu aceeași mișcare. În spațiul gol dintre ei se găsește culcat un luptător scos din luptă. Urmează, în descreșterea frontonului, un arcaș în genunchi, apoi un lăncier aplecat și, în sfîrșit, un rănit căzut la pămînt. Toate, figuri izolate și țepene în acțiuni independente. În partea dreaptă a zeiței aceleași figuri, aceleași atitudini care se repetă aidoma. Această simetrie riguroasă nu ne satisface. Cum se explică atitudinea noastră diferită ? Una față de simetria corpului omenesc și a construcțiilor arhitectonice și alta față de simetria din frontonul amintit.

Explicația sta în constanța sau neconstanța aspectului de simetrie. Poziția corpului omenesc este în continuă schimbare. Îl vedem din trei sferturi, în profil, în picioare, așezat, aplecat, răsucit, cu membrele dispuse neasemănător etc. Toate aceste variații de poziții și de aspect înlătură monotonia simetriei. Un edificiu nu-l vedem dintr-un singur punct. Deplasările noastre prin fața lui sau în jurul lui aduc de asemenea situații de varietate. Nu același lucru se petrece cu operele de artă care își mențin constant aspectul chiar dacă schimbăm locul de privire. În acest caz e necesar ca ordonarea simetrică să conțină în sine însăși elemente de variație. Pentru exemplificare tot sculpturile unui fronton de templu, al celui din Olimpia, ridicat cu vreo 15 ani mai tîrziu decît cel din Egina. Reprezintă lupta lapiților cu centaurii. Apollo se află în mijloc și conduce lupta înconjurat de Pirithos, regele lapit, și de Tezeu, eroul Aticei. Violența luptei este mai aprigă în apropierea zeului și se liniștește pe măsură ce liniile frontului se îngustează, ajungînd ca la margine să dăm de femei lapite stînd jos și privind im-



Frontonul de vest al templului din Olimpia. Gesturile și atitudinile variate ale persoanelor au transformat simetria riguroasă în echilibru.

pasibile mersul luptei, ca niște spectatoare la adăpost de primejdie. Compoziția este formată din grupuri-grupuri de luptători, așezați invers pe partea cealaltă. Grupurile nu sînt izolate ca la templul din Egina, ci se leagă prin colaborarea la acțiune, prin încrucișarea corpurilor, a brațelor, a draperiilor etc. Prin aceste întrepătrunderi, un grup se continuă cumva în celălalt. Pirithos și Tezeu sînt astfel așezați încît pot fi considerați ca făcînd totodată parte din grupul de luptă a unui centaur cu o lapită sau făcînd parte din anturajul lui Apollo. Fiecare grup își are corespondența lui de partea cealaltă a axei, însă nu identic ca atitudini și gesturi. Artistul, cu toate că nu se sustrage complet simetriei, pare mai degrabă urmărit de un sentiment de *echilibru* compozițional în care repetarea e însoțită de variații.

Simetria este echilibru, echilibrul însă e simetrie flexibilă și degajată.

Ordonarea piramidală a compozițiilor după sistemul frontoanelor grecești, a stăruit în artă multă vreme. Se așeza în mijloc personajul principal și în jurul lui se plasau, mai mult sau mai puțin simetric, celelalte figuri. Dar folosirea, timp îndelungat, a acestui unic sistem de ordonare, nu era de natură, cu toată varietatea de subiecte, să evite pînă la urmă monotonia compozițională. Din necesități de *altceva* susținute și de condițiile altor forme de spații disponibile, ca și de subiectul ales sau cerut, s-a trecut pe încetul la cele mai îndrăznețe și originale aranjări. Scena principală a putut fi concentrată sau răspîndită, așezată pe un plan din față sau mai din fundal, în mijloc, lateral sau chiar marginal etc. Cu aceste inovații simetria și echilibrul erau grav amenințate. Pentru men-

ținerea centrului de greutate, echilibrul a devenit contrabalansare. Unei figuri mari i s-a putut contrapune pentru contrabalansare mai multe figuri de dimensiuni mici și mai intens colorate etc. Prin echilibrare și contrabalansare, variația a devenit mai bogată iar unitatea compozițiilor mai ușor de asigurat.

Dacă monotonia stînjenește gustarea operei de artă apoi mersul înainte al artei este stînjenit de obișnuință. Atît monotonia cît și obișnuința sînt fenomene de repetare. Deosebirea dintre ele este că pe cînd monotonia are tendința dinamică de ieșire, de rupere cu dînsa, obișnuința are tendința pasivă de-a se menține. Obișnuința este o atitudine sufletească așezată la nivel de acceptare suportabilă fie că ne convine, fie că sîntem constrînși. Ea rezistă variațiilor și schimbărilor bruște pînă cînd acestea, impunîndu-se, sînt acceptate dînd naștere cu timpul unei noi obișnuințe.

Noutatea este necesară în artă căci aceleași forme de exprimare repetate ajung să devină plictisitoare și chiar ceea ce a fost cîndva trăsătură de geniu coboară cu timpul în rîndurile locurilor comune ce nu mai pun în vibrație sensibilitatea noastră.

Arta și treptele de cunoaștere

Imaginile obiective ale lumii exterioare receptate de ochi, adică de retină, sînt transmise prin nervul optic la creier, care ia cunoștință sub formă de *senzații* despre lumină, culoare, mărime, formă, adîncime și poziția obiectelor. (Senzația este cea mai simplă informație despre lume). Dar la creier, unde ajung informațiile vizuale, mai sosesc, concomitent sau succesiv, informații și de la alte organe de simțuri. Simțul olfactiv dă știri despre mirosul specific al unor corpuri ; simțul gustativ despre calitatea alimentelor ; simțul auditiv despre particularitatea sunetelor ; simțul muscular despre greutatea lucrurilor, despre gradul de oboseală și efort ; simțul tactil și de presiune despre netezimea lucrurilor și duritatea lor ; cel caloric comunică informații despre temperatura mediului etc.

Înregistrînd o senzație, fragment de realitate, creierul o unește cu celelalte senzații, venite prin alte simțuri, de la același obiect sau de la unul similar și din contopirea lor formează o imagine nouă cuprinzătoare și unitară despre obiectul respectiv. Această imagine clară și cu înțeles despre un lucru, formată din senzații prezente și trecute, este *percepția*. Consensul dintre senzații se manifestă colaborînd, controlîndu-se, verificîndu-se și chiar potențîndu-se reciproc. Deseori senzațiile vizuale, cele ce interesează artele plastice, se definesc mai bine folosindu-ne de terminologia specifică simțului gustativ, tactil, olfactiv, auditiv. Se spune despre coloritul unui tablou că este fad, dulce, suculent etc., termeni proprii simțului gustativ. Este de reținut că față de celelalte simțuri, cel gustativ oferă intense plăceri organice astfel că la analogia cu acest simț recurg plăcerile estetice cînd se spune de cineva că „gustă" operele de artă. Prin „om de gust" se înțelege unul care se pricepe să aleagă și să judece ce este frumos, cum se pricepe altul să aprecieze ce este bun și rafinat în domeniul gustativ. Se vorbește apoi de sistem de colorație aspru, catifelat, moale, solid sau dur referindu-se la calitățile simțului de contact. Poetul Al. Philippide își începe un vers în care o senzație vizuală e trecută în senzație olfactivă : „Miros de verde umed..." și în altă parte : „că i-a furat culoare-n miros nucii".

Foarte uzitată în pictură este împărțirea culorilor *în calde* (din care fac parte roșul, portocaliul, galbenul și verdele apropiat de galben) și *culori reci* (cărora aparțin verdele, albastrul și violetul ținut spre albastru).

Cercetările psihologice au dovedit că roșul produce o anumită iritare a sistemului nervos (la oameni și animale). Albastrul, dimpotrivă, produce efect de liniștire. Din punct de vedere fiziologic, durerea și întristarea îndelungată au ca urmare scăderea vitalității, întunecarea expresiei, ofilirea carnației cu aglomerare de verde și albastru în umbră. Viziunea bizantină de schivnicism creștin din tablourile lui El Greco (1548—1625) este menținută pe alocuri și de culori reci, în timp ce clocotul de voie bună, de sațietate și de viață debordantă din tablourile lui Rubens și Jordaëns sînt susținute în tonuri calde. Cred că deosebit de explicația fiziologică a împărțirii culorilor în calde și reci, ea este legată de natura excitan-

tului. Roşul, portocaliul şi galbenul sînt îndeobşte culorile sîngelui, focului, flăcării, soarelui etc : verdele, albastrul şi violetul sînt culorile întinderilor de apă, a frigului, umbrei, înserării etc. E firesc ca senzaţiile de culoare venite de la fenomene cu anumite însuşiri termice, să poarte în ele indicaţiile determinantelor, iar culorile să readucă, să provoace timbrul sufletesc încercat în faţa acestor determinante.

Cele mai bogate corespondenţe şi transferuri se săvîrşesc însă între senzaţiile vizuale şi cele auditive. Din poziţiile dominante ce le au în viaţa noastră intelectuală ele îşi încalcă domeniile. Liniile lor de demarcaţie se dizolvă, limitele lor se dislocă. În unele cazuri culoarea este simţită ca şi cum ar fi sunet, iar sunetul ca şi cum ar fi culoare.

Se vorbeşte în pictură de culori, de tonuri *ţipătoare* şi *stridente ;* de *tonuri înalte, joase, grave ;* de *culori intensive,* cînd sînt întrebuinţate aşa cum sînt scoase din tub şi cînd sînt puse să le sporească intensitatea prin raport cu culorile învecinate ; de *tonalitate,* cînd se fac referiri la atmosfera generală a unui tablou (veselă, sumbră etc) sau la predominanţa unei anumite colorаţii (verde, ruginie etc) ; de *acorduri* şi *disonanţe ; de game* (roz, gri, ocru etc.) vrînd prin asta să se indice frecvenţa nuanţelor formate din aceeaşi culoare, sau din culori aparţinînd aceleiaşi familii.

În faţa unor lucrări de C. Pissarro (1830—1903) sau de Claude Monet (1840—1826), ca mare variaţie şi abundenţă de tonuri şi nuanţe, nu găseşti altă expresie mai potrivită, care să traducă impresiile ce ţi le produc decît aceea de „armonie sau simfonie de culoare". Din arta mai veche, portretul Papei Inocenţiu al X-lea în jilţ, executat de pictorul spaniol Valásquez (1599—1660), este socotit de un estet drept „armonie în roşu major".

Pictorul englez Whistler a încercat să apropie pictura de muzică. Mai mult decît dezvoltarea unui subiect sau prezentarea unor forme, pe artist îl interesa armonia tonurilor, combinaţia culorilor. Culmea artei va fi atinsă atunci, susţinea Whistler, cînd publicul nu va cere istorisirea unei acţiuni, cînd nu vor fi nici figuri nici peisaje, ci numai fascinante pete de culoare. Chiar de la începutul carierei sale artistice el şi-a intitulat tabolurile întrebuinţînd termeni muzicali. Prima sa operă importantă, „Femeie în alb", este cunoscută şi sub denumirea de „Simfonie în alb nr. 1". Picturile şi le-a intitulat : „note", „armonii", „aranjamente", „variaţii", „simfonii", „fantezii" etc., în care predominau combinaţii de galben şi alb, roz şi gri, gri şi verde, brun şi galben-auriu etc. Cu toate concepţiile sale, ce prevesteau arta abstractă, Whistler a practicat, în producţia sa proprie, o artă deosebit de tradiţională şi de corectă din punct de vedere al formelor plastice. Ideea de muzicalitate ce a preconizat-o n-a rămas fără răsunet. A deschis drumul pe care a mers apoi Wassily Kandinsky (1866—1944), Paul Klee (1879—1940) şi alţii.

La rîndul lor, senzaţiile auditive se deghizează în cele vizuale. Se spune despre rolul Rozinei din Bărbierul de Sevilla că este al unei soprane de coloratură (vocea trebuie să alterneze repede şi cu uşurinţă între tonuri diferite). A fost o vreme cînd s-a vorbit cu dezinvoltură de aşa-numita „audiţie colorată". Pentru Arthur Rimbaud (1854—1891) care a identificat vocalele cu tonurile de culoare, A, era negru, E, alb ; I, roşu ; O, albastru ; U, verde. René Ghil (1862—1925), a simţit astfel coloraţia fonemelor. Pentru el : A este negru ; E, alb ; I, albastru ; O, roşu; U, galben. Înaintea lor, Théophile Gautier (1811—1872) a scris poezia „Simfonie în alb major".

La Kandinsky culorile se coordonau sunetelor şi invers. Lui, roşul ca cinabrul îi răsuna ca trompeta ; brunul ca un clopot abia auzibil. Subsumarea impresiei produsă de o senzaţie alteia din altă categorie de simţuri nu este rezultatul unui proces de judecată şi raţionament, ci se impune dintr-o dată sub imboldul stării afective ce o încercăm.

Latura afectivă prin care se trăieşte actul de cunoaştere a senzaţiei şi percepţiei poate fi „firavă", de-abia observată, dar poate fi şi de mare putere emotivă. Gradul de intensitate emoţională a senzaţiei şi percepţiei depinde de importanţa ce-o are „obiectul" pentru viaţa noastră, de sensibilitatea înnăscută, de starea sufletească în momentul receptării etc. Această latură afectivă se repercutează asupra senzaţiei însăşi nu numai prin aceea că îi dă o anumită coloratură, ci o fixează în memorie mai adînc sau mai la suprafaţă, o leagă de alte senzaţii etc.

Așa se face că actul de creație artistică nu este „o fotografiere" a realității, ci o interpretare a ei, o reflectare individuală. Sentimentele aleg și ordonează într-un anumit fel elementele pe care simțurile le culeg. Păstrează și accentuează unele părți, trec ușor peste altele sau le elimină.

În concluzie, opera de artă plastică este adesea prelungirea și exprimarea în afară a senzației și percepției sub imboldul afectivității. Exprimarea formelor și culorilor se poate face repede, fugitiv, în chip cu totul global și general. Acest fel de realizare poartă numele de *crochiu, schiță* sau *poșadă* (repartizarea schematică a primelor culori ce indică lumini și umbre sau locul tonurilor). Cînd exprimarea este mai adîncită (fie că e vorba doar de o parte a ei) se numește *studiu*. În sfîrșit, opera poate fi dusă pînă la limitele în care artistul crede că a exprimat întregul mesaj ce-l preocupă, aceasta fiind „lucrarea în formă definitivă".

Senzația stă la baza creației unor artiști ce nu lucrează decît după model, după natură, așa cum se procedează în arta impresionistă.

Cînd percepția unui lucru sau a unei scene complicate revine în minte fără să fie stimulată și trezită de vreo senzație directă, imaginea aceasta ia denumirea de *reprezentare*.

Și așa cum sînt artiști ai senzației și percepției, tot așa sînt și artiști ai reprezentării. Aceștia tratează subiectele în întregime din memorie. Ei au avantajul că nu întîmpină dificultăți în redarea persoanelor și grupelor în mișcare, căci mișcarea este partea dificilă pentru artiștii senzației. Un artist cu reprezentări precise a fost Pieter van Laer (c. 1592—1642), supranumit de italieni Bamboccio, pentru înfățișarea sa veselă și caraghioasă (francezii i-au spus Bamboche). A fost un pictor original și cel dintîi olandez care a contemplat, cu ochii artistului nordic, viața poporului italian așa cum se întîlnea în piețe, pe străzile orașului, la sate. A lucrat cîteodată, ca divertisment, și după natură, însă n-a avut neapărată nevoie s-o aibă în față, fiindcă puterea de reprezentare îi era așa de puternică, de fidelă și de conformă cu realitatea, încît scenele văzute în plimbările sale le putea reda cu ușurință și

exactitate din memorie, și în ce privește desenul și în ce privește culoarea. Pictura lui a dat naștere unui curent artistic, ce nu se poate trece cu vederea în evoluția artei din secolul al XVII-lea. După metoda sa de lucru au primit numele de „bamboșade" scenele din viața de toate zilele reprezentate în chip realist și cu vigoare, denumire care a durat mai mult de un secol pînă ce a fost înglobată în termenul de „pictură de gen".

În conștiința artiștilor se pot ivi și imagini ale unor lucruri, ale unor figuri, ale unor episoade pe care nu le-au perceput niciodată. Rafael (1483—1520) n-a văzut nicăieri, în realitate, ampla și grandioasa scenă a „Școlii din Atena", nici Géricault (1791—1824) nu a asistat la frămîntările, durerile și chinurile oamenilor de pe pluta rămasă în voia valurilor după naufragiul vasului „Pluta Meduzei". Ei au luat din experiența lor trecută fragmente de reprezentări, le-au întrunit apoi într-o altă ordine și astfel au compus imagini noi sugestive cu impresie de realitate încît cele înfățișate par că au existat așa cu adevărat.

Procesul de întrunire și legare la un loc a mai multor elemente disparate, percepute cîndva, astfel ca să formeze o imagine nouă, ce nu contrazice legile naturii, îl numim *imaginație*. Cînd însă combinarea elementelor contrazice legile firii, atunci ia denumirea de *fantezie*. Calul năzdrăvan din poveștile noastre sau unele din fantasticile tablouri ale pictorului olandez Heronim Bosch (1460?—1516) sînt de domeniul fanteziei. Trebuie însă subliniat că fantezia, oricît de uluitoare ar fi, nu creează absolut nici cel mai neînsemnat element nou. Nouă este numai împerecherea elementelor vechi.

În vorbirea de toate zilele nu sînt delimitări precise între imaginație și fantezie. Unei imaginații susținute, tumultuoase și debordante i se spune fantezie, iar unei fantezii ponderate și mai sărace i se spune imaginație. Contragerea lor într-o singură denumire fie de imaginație fie de fantezie este înlesnită de faptul că amîndouă iau naștere în același fel, din fărîmițarea reprezentărilor existente și gruparea fragmentelor într-o altă ordine decît cea dată de experiența vieții.

Opera ce ia naștere prin facultatea de-a imagina o realitate nouă se așază din punct de vedere a creației ar-

tistice pe plan superior, nu numai fiindcă are mai multe greutăţi de învins, ci fiindcă ea conţine şi posibilităţile artiştilor ce reproduc fără schimbare cele văzute, ca şi posibilităţile artiştilor ce lucrează avînd realitatea în faţa ochilor.

Trecînd la altă treaptă a cunoaşterii, acolo unde procesele de gîndire sînt stăpîne, dăm de *noţiune* ca element de bază în formarea judecăţilor şi raţionamentelor.

În noţiune sînt întrunite la un loc reprezentările obiectelor asemănătoare, prin înlăturarea diferenţelor ce le deosebesc păstrîndu-se însuşirile lor esenţiale şi comune din care se formează o categorie generalizată de lucruri, fără corespondent în realitatea obiectivă. Singurul corespondent al noţiunii este cuvîntul (casă, fabrică, muncitor, pom, drum, pădure etc). Cînd pronunţăm cuvîntul „casă" nu ne gîndim la toate notele particulare ale caselor cîte le-am cunoscut, de ţară sau de oraş, de lemn, cărămidă, piatră sau beton, cu ornamente sau fără, văruite sau zugrăvite, acoperite cu paie, stuf, carton, tablă sau ţiglă, mici sau mari, cu un etaj sau mai multe etc., ci înţelegem doar atît că este vorba de o construcţie cu ziduri şi acoperiş unde locuiesc oameni.

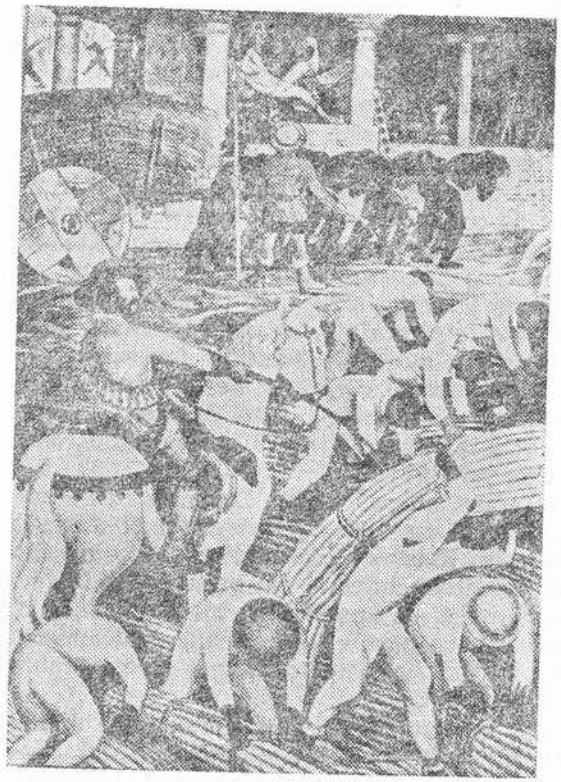
Sărăcind conţinutul de notele particulare ale fiecărui obiect ca să poată îngloba sub aceeaşi denumire toate lucrurile de categorie similară, noţiunile trec de la concreteţa percepţiilor şi reprezentărilor individuale ca să ajungă să aibă caracter generalizat şi abstractizat. Or, artele plastice prin însăşi definiţia lor redau lucruri concrete şi nu abstracte. S-a crezut tot timpul că pentru a face artă trebuie coborît de la noţiune la unul din obiectele particulare din cuprinsul ei, deci de la general la particular, de la abstract la concret, pînă a apărut concepţia artei abstracte care a arătat că şi noţiunea poate fi redată în artă. În pictură şi sculptură se poate înfăţişa, bunăoară, un anumit cocoş în toate detaliile, dar se poate de asemenea executa şi un cocoş în general, reprezentînd specia respectivă, cum a făcut-o Brâncuşi reducîndu-l la o formă esenţializată şi definitorie constînd dintr-o formă triunghiulară înălţată oblic ce vrea să sugereze semeţia, cu o latură dinţată ce duce gîndul la elementul esenţial creasta.

Deosebit de noţiunile ce cuprind fenomene materiale, există o a doua categorie de noţiuni care indică însuşiri, valorificări, relaţii, raporturi etc., toate cu caracter pur abstract cum sînt : libertate, pace, iubire, înfrăţire, plăcere, exploatare, sclavie, ură etc. Dintre acestea cele ce denumesc stări afective ca : mînie, furie, ură, frică, groază, naivitate, şiretenie, bucurie, îngîmfare, întristare, durere etc. sînt mai uşor de convertit în opere de artă. Ele pot fi exprimate prin „expresiile emoţionale" corespunzătoare. Este ştiut că orice emoţie, sentiment sau pasiune ce ne stăpîneşte nu rămîne ermetic închisă, în interiorul conştiinţei noastre, ci iese la suprafaţă, se exteriorizează prin expresia feţei (mimică), mişcările mîinilor (gesturi), atitudini corporale (pantomimă) cărora li s-a dat denumirea generică de „expresii emoţionale". Prin redarea „expresiei emoţionale" artistul materializează starea sufletească de care e stăpînit personajul său.

În renumitul tablou „Cina" al lui Leonardo da Vinci variatele stări sufleteşti de care au fost cuprinşi ucenicii la auzul cuvintelor lui Hristos : „Amin zic vouă, unul din voi mă va vinde" se citesc limpede din gesturile ce le fac. În modul de prezentare al apostolilor nu lipseşte nici mimica, nici atitudinile corporale ale fiecăruia, însă artistul a pus accentul pe gesturi ca mijloc principal de exprimare a frămîntărilor interioare.

În alt mod sînt exprimate stările sufleteşti ale oamenilor din tabloul lui I. Repin (1844—1930) intitulat „Zaporojenii scriind o scrisoare sultanului Mohamed al IV-lea". Pisarul scrie ce i se dictează de către una din căpetenii. Ceilalţi stau împrejur, ascultă, se uită şi intervin. Deodată unul aruncă o vorbă de duh. Toţi, cu mici excepţii, izbucnesc în rîs. Lumea asta, variată ca îmbrăcăminte, atitudine, înfăţişare, vîrstă, este cuprinsă contagios de bună dispoziţie. Găsim aici exprimată veselia de la surîsul abia schiţat şi pînă la rîsul clocotitor. Dăm peste surîs stăpînit, surîs şiret, surîs satisfacţie, apoi rîs normal, rîs prostesc, rîs în hohote şi din toată inima, rîs exploziv cu aruncarea căciulii în sus sau cu trîntirea unui pumn zdravăn în spatele vecinului. Nu lipsesc fireşte din tablou gesturi şi atitudini, însă accentul cade pe mimică.

Transpunerea în plan concret a celorlalte noţiuni abstracte ce nu sînt strîns legate de un corelat fiziologic, e



Diego Rivera. **Recoltatul trestiei de zahăr.**

mai anevoioasă de făcut. Artistul trebuie să compună scene din care să reiasă cu ușurință ideea ce vrea s-o pună în evidență. În această operă artistul are la îndemînă două posibilități : sau să întrunească într-un tot unitar elemente luate din realitate ca în acel tablou al pictorului mexican Diego Rivera (1886—1957), unde acesta a intenționat să scoată în relief ideea exploatării crude și inumane și pentru aceasta a recurs la o scenă ce reprezintă „Recoltatul trestiei de zahăr" cu oameni munciți, paznici răi, exploatatori nemiloși, totul cum nu se poate mai bine spus, mai complet și mai revoltător ; sau să se

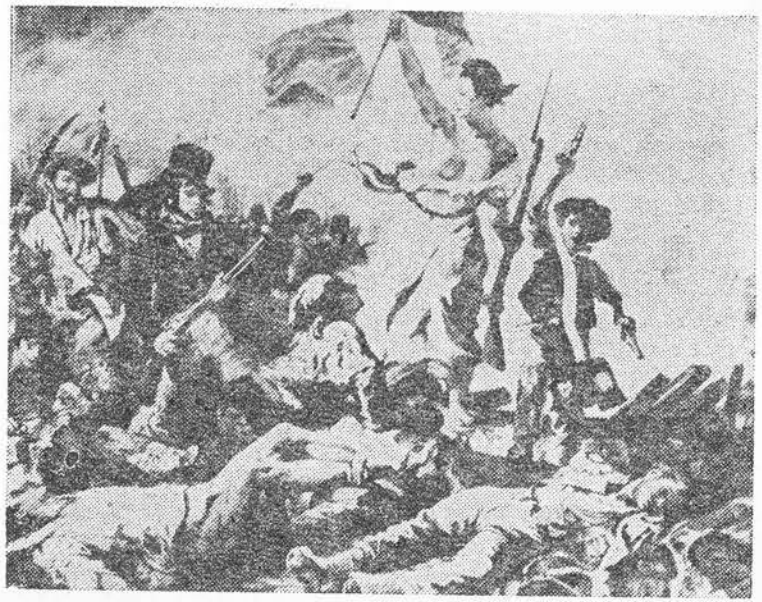
folosească de analogii echivalente și transmutări prin utilizarea *figurilor de stil.*

De cîtăva vreme se vorbește și în artele plastice de *metaforă,* luată cu înțeles general de stil figurat, de „prezentare a ceva prin altceva". Acest înțeles cuprinzător trece dincolo de ceea ce este metafora ca figură de stil pentru sine, de comparație abreviată, de găsire a unui echivalent cu mai mare putere evocatoare și emoțională. Metafora cu înțeles restrîns este la largul ei în literatură și mai puțin în pictură. În banala expresie : „pe bolta neagră e răsfirată puzderia diamantelor ce-și tremură strălucirile", atît pentru artist, cît și pentru cititor este evidentă înlocuirea cerului de noapte cu bolta neagră, ideea de numeros cu noțiunea de puzderie și imaginea stelelor cu cea a diamantelor strălucitoare. În pictură însă, dacă artistul înlocuiește culoarea albastră a cerului, cu roșu, verdele lanului cu galbenul, verzuiul apei cu violetul etc, schimbările acestea sînt evidente numai pentru dînsul. Pentru spectator ele nu apar ca schimbări, ci ca o viziune personală a artistului. Și, cu toate astea, se poate recunoaște și în pictură că sîntem în plin domeniu al metaforei cînd formele realizării sînt înlocuite cu semne ca în unele tablouri de artă abstractă sau cînd într-un tablou sau panou decorativ ne dăm seama că artistul a sacrificat realitatea și folosește un colorit arbitrar cu care urmărește efecte de noutate și armonie ca să încînte și să placă ochilor. În artele plastice se folosește metafora cu sens larg de „prezentare a ceva prin altceva". În cadrul ei întîlnim totuși unele diferențieri purtînd denumiri ca : *personificare, simbol, alegorie* etc.

Pentru materializarea unei idei abstracte se recurge la personificare. „Primăvara" cu frumusețea și gingășia ei, „Toamna" cu belșugul ei sînt personificate prin cîte o femeie încărcată cu flori sau purtînd roade ale pămîntului.

Într-o scenă de luptă pe baricadele Parisului din 1830, pictorul E. Delacroix a introdus, central, în tabloul său un chip de femeie care trage după sine mulțimea răsculată. Ea reprezintă libertatea. Într-o mînă ține arma iar în alta drapelul. Tabloul este intitulat „Libertatea călăuzind poporul".

Femeia din tablou *personifică* libertatea sau *simbolizează libertatea.* Același lucru se poate spune despre sta-



E. Delacroix. **Libertatea călăuzind poporul.** Utilizarea simbolului pentru redarea unei idei abstracte.

tuile lui Michelangelo de pe mormîntul familiei Medici de la San Lorenzo din Florența. Ele personifică, simbolizează „Aurora", „Amurgul", „Ziua" și „Noaptea", ba se spune chiar că sînt o prezentare alegorică a scurgerii timpului.

Dacă uneori personificarea poate fi considerată drept simbolizare, asta nu înseamnă identificare și eliminare. Îi rămîn simbolului destule situații în care personificarea nu-și găsește loc.

Pentru ca zeii vechilor greci să fie recunoscuți cu atributiile și însușirile ce le aveau erau însoțiți de simboluri. Zeus avea sceptru (semnul conducerii), ținea în mînă un mănunchi de fulgere (semnul puterii necruțătoare), era întovărășit de un vultur (semn al scrutării agere și-a regalității). Atena avea scut (semn că era apărătoarea orașului), era însoțită de o bufniță (semnul înțelepciunii care străpunge întunericul neștiinței). Există și simboluri independente. Lira simbolizează muzica, masca tragică și comică

simbolizează teatrul, floarea de crin este luată drept semnul purității, nevinovăției. Ideea păcii este concretizată printr-un porumbel.

Mai greu este de făcut deosebire între simbol și alegorie fiindcă dicționarele și enciclopediile dau definiții aproape identice și astfel nu se poate distinge nuanța diferențelor dintre ele. Încercăm precizări pornind de la exemple.

În expunerile de mai sus, privitoare la simbol, s-a arătat că transpunerea plastică a unei idei abstracte se face printr-o ființă omenească, un animal, o pasăre, o plantă sau un obiect. În alegorie accentul se pune numai pe elementul uman și adesea pentru materializarea ideii abstracte se recurge la mai multe simboluri.

În tabloul alegoric „Deșteptarea României" de Gheorghe Tattarescu (1820-1894), România e simbolizată printr-o femeie. Ea este trezită din somn de un înger, mesager simbolic al destinului, care îi ridică de pe ochi vălul (alt simbol) care, ținînd-o în întuneric, a împiedicat-o să vadă viitorul.

În a doua jumătate a secolului trecut, sculptorul realist francez J. Dalou (1838—1902) a conceput, în Belgia, unde a fost exilat pentru convingerile sale socialiste și revoluționare, lucrarea de mare actualitate, atunci ca și azi, intitulată „Înfrățirea popoarelor". Concepția artistului era că pacea dorită și mult visată de omenire, nu se poate instala pe pămînt decît dacă între popoare se stabilește un spirit de egalitate, de iubire și de încredere, înlăturîndu-se deosebirile de popoare mici și mari, de popoare slabe și puternice ; dacă se renunță la armele de ucidere și se purcede la o dezarmare totală. Aceste adevăruri, artistul le-a concretizat așezînd în centrul basoreliefului un bărbat tînăr și altul matur, unul simbolizînd țările mici și slabe, iar celălalt țările mari și puternice. Amîndoi se îmbrățișează cu cordialitate. La picioarele lor sînt arme aruncate și părăsite de oameni în semn că de-acum înainte renunță la luptă. Un vlăjgan puternic le face inutile rupîndu-le în genunchi. O femeie cu un copil în brațe împiedică alt copil, care se pleacă să culeagă de jos arme ucigătoare pentru ca în neștiința lui să se joace cu ele. Plutind pe nori, trei zeițe — întrupînd poate abundența, iubirea și înțelepciu-

nea — coboară spre pămînt. Una din ele a şi apucat în braţe, ca să ridice în înalturi, grămada de stindarde strînse şi oferite de popoare în semn că renunţă la neînţelegeri. În jur, bătrîni, tineri şi copii se bucură de marea înfăptuire a omenirii ajunsă la grad înalt de cumînţenie. Lucrarea este executată după concepţia neoclasică a timpului, cu largă întrebuinţare a nudului. Îmbrăcămintea sumară şi nedefinită a personajelor principale situează acţiunea în universalitate, dincolo de un anumit spaţiu şi un anumit timp.

Claritatea concepţiei şi-a execuţiei uşurează interpretarea simbolurilor şi însuşirea mesajului umanitar.

Operaţia de materializare, în opera de artă, a unei idei abstracte este un act de creaţie, ce nu se cristalizează dintr-o dată. În mod obişnuit compoziţia are nevoie de gestaţie ca să se înfiripeze, de tatonări, de insistări şi reveniri pînă să se clarifice şi să îmbrace ultima formă. Încercările de limpezire şi învăluire a ideii se fac prin aşa-numitele *schiţe de compoziţie* executate numai în desen sau şi în culoare. Dintre încercările compoziţionale, schiţa găsită că este cea mai nimerită să fie dusă mai departe e transportată pe pînză, pe carton sau pe suprafaţa zidului. Dacă în timpul lucrului, în vederea execuţiei definitive artistul dă de greutăţi pe care nu le poate rezolva cu imaginaţia şi memoria sa atunci nu-i rămîne decît să se întoarcă la senzaţii şi percepţii făcînd separat *studii* de amănunt după model viu pe care îl aşază în poziţia cerută de lucrare.

Prin categorisirea artiştilor în artişti ai senzaţiei şi percepţiei, ai reprezentării şi imaginaţiei, potrivit treptelor de cunoaştere, n-am vrea să se creadă că peste tot dăm de tipuri tranşante şi distincte. De multe ori sînt numai prevalenţe, nu exclusivităţi. Aşa, la noi, printre alţii, N.N. Tonitza (1886—1940) a pictat flori, peisaje, unele compoziţii, nuduri, portrete de oameni şi mai ales de copii. A lucrat mult după natură. Ar putea fi, deci, socotit că este un pictor al senzaţiei. Dar peisajele sale nu erau terminate la faţa locului, ci în atelier. Erau reluate după cîtăva vreme. Compara realizarea locurilor şi impresiilor trăite cu reprezentările sale şi dacă n-o găsea în concordanţă îi aducea modificări, o simplifica şi îndeosebi îi da accente de culori rare, care, în repezeala lucrului, nu-i căzuse atunci sub pensulă. Mărturie stau desenele satirice publicate în revista „Arta" din Iaşi ca acelea îndreptate contra lăcomiei exploatatorilor. Lucrările sale grafice, rod al imaginaţiei, culminează cu masacrele muncitorilor toate izvorîte din revolta unui suflet nemulţumit cu organizarea socială veche, a unui suflet dornic de vremuri mai bune pe care însă nu le-a mai apucat.

Capitolul III

EXPRIMAREA VIZIUNII

1. MIJLOACE

Lumina : Sursă și finalitate

Lumina este fenomenul ce face vizibilă lumea înconjurătoare. Ea generează culorile și după cantitatea ce o conține le poate modifica în înălțime spre alb, iar în profunzime spre negru. Tot ea scoate în relief formele.

Clasificări obișnuite împart lumina în naturală (soare, lună) și artificială (bec electric, lampă, lumînare etc), în lumină *directă*, cea care vine de-a dreptul de la corpurile ce o produc, și *indirectă*, cînd provine prin intermediul unui obiect ce o transmite prin reflectare după ce a primit-o el. Totdeauna lumina reflectată este mai puțin intensă decît cea directă (excepție face oglinda) și o a doua caracteristică a ei este că pe lîngă lumină este transportată și culoarea corpului reflectant. Aceste transporturi de culoare aruncate pe alte obiecte le numim *reflexe*.

Lumina, indiferent de sursă, este mai darnică cu părțile proeminente ale corpurilor, cu cele ce-i ies în întîmpinare, în timp ce părțile adîncite sau dosite strîng umbră. Trecerea de la zona luminată la cea umbrită o face de obicei o zonă intermediară de *semiumbre ;* această zonă se reduce cu cît contrastul dintre partea luminată și cea umbrită este mai puternic, putînd fi chiar suprimată în cazul corpurilor colțuroase cu suprafețele delimitate unghiular.

În aer liber, chiar umbrele puternice nu sînt compacte, ci transparente din cauza luminii existente în atmosferă prin reflectare, căci razele soarelui căzînd pe pămînt sînt aruncate în atmosferă sub același unghi de incidență cu care au căzut pe sol. Cum solul și ce se află pe el prezintă extrem de variate poziții și înclinații, înseamnă că razele

reflectate sînt aruncate în toate direcțiile. Ele se întretaie și se țes într-un păienjeniș de lumini albe și colorate ce cuprind corpurile pe toate laturile, implicit cele umbrite atenuîndu-le întunecimea. Cînd în aer sînt vapori de apă se mai adaugă la luminozitatea atmosferei și jocul refracțiilor care îi măresc intensitatea.

Cînd pe cer sînt nori, aceștia împiedică pătrunderea razelor de soare, le temperează strălucirea, așezînd îndulcit lumină pe lucruri. Contrastele se micșorează. Zona de semiumbre se mărește. Corpurile devin mai puțin reliefate. Ele nu se mai rup tranșant, de celelalte corpuri. Lumina tamisată (încețoșată) leagă lucrurile între ele și le dă unitate. Atmosfera își modifică luminozitatea, în mod firesc, cînd în aer este ceață, cînd plouă, cînd verdele cîmpului și pomilor se ofilește toamna, cînd pămîntul este acoperit de zăpadă, etc.

Dar și fără să intervină elemente noi, luminozitatea își schimbă aspectul în timpul zilei în funcție de poziția pămîntului față de soare. Alta este atmosfera dimineața și seara cînd razele sînt trimise paralel cu pămîntul, alta cînd soarele se ridică sau coboară și căderea razelor este oblică și alta cînd razele lui sînt aproape perpendiculare.

În natură, în „plein-air", atmosfera este în continuă schimbare și surprinderea acestei schimbări a fost problema urmărită de pictura impresionistă. A fost nevoie de-o tehnică rapidă ca tabloul să fie terminat înainte ca aspectul unui „moment" să fie înlocuit de altul.

Pentru pictura ce se execută migălit și înaintează cu încetul, lucrul în natură nu-i potrivit. Acestei picturi îi sînt necesare condiții de lumină invariabile. I le oferă atelierul, construit în așa fel încît să capteze lumina venită de la nord, adică lumina reflectată a atmosferei, nu cea de la sud venită direct de la soare. Atelierele sînt prevăzute cu ferestre laterale, dar și cu ferestre așezate sub tavan sau în tavan pentru ca lumina să cadă oblic cu înclinație asemănătoare celei radiată de soare. Lumina care vine dintr-o parte (oblică) produce cele mai convenabile umbre pentru a reliefa formele. Ea a fost folosită cu predilecție de pictori și se întîlnește aproape în toate creațiile artistice.

Lumina din față alungă umbrele spre marginea contururilor și aplatizează formele. Lucrarea picturală care fo-

loseşte această repartizare de lumină şi umbră capătă caracter *decorativ*. Cînd lumina vine din spate imprimă umbre adînci şi compacte, face din forme *siluete* aproape monocrome, mai ales în atelier, unde nu există abundenţa reflexelor şi luminozitatea din natură care să atenueze compactitatea umbrelor.

Perdelele albe şi negre, gri-albăstrui şi brune de la ferestrele atelierelor modifică după necesităţi lumina interiorului, asigurînd fie luminozitate suficientă, fie reducînd-o pînă aproape de întuneric, fie împuţinînd la cîteva fascicole pătrunderea razelor în încăpere. Lumina zilei, strecurată molcom prin deschizături mici ca şi cea artificială filtrată prin depărtare, se aşază „blond", auriu sau roşcat pe fragmente de îmbrăcăminte, pe unele figuri ale scenei, desprinzîndu-le din atmosfera întunecată, pentru a lăsa să se vadă expresii, gesturi sau simple efecte strălucitoare. În acest fel — cu predominanţă de umbră transparentă asupra luminii — şi-a realizat opera marele Rembrandt (1606—1669).

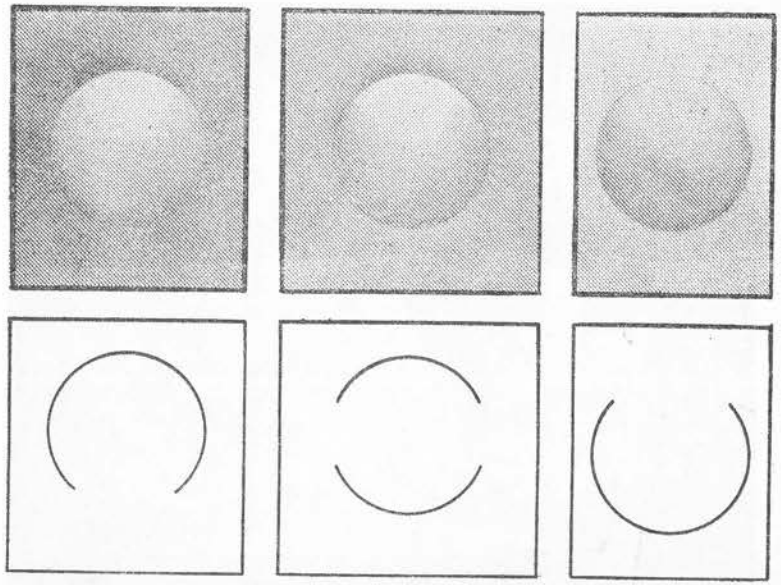
Pictorul francez Eugène Carrière (1849—1906) a mers mai departe. El a adoptat o manieră de lucru cu puţine pete confuze de lumină, toate într-un întuneric profund încît abia se ghiceşte figura umană. Nu a reuşit însă, prin aceasta, să lase o operă durabilă. Îl amintim nu ca pe un exemplu de valoare, ci pentru a arăta cît de departe poate merge prevalenţa obscurului în pictură. Cu mult înainte, pictorul italian M. Caravaggio (c. 1573—1610) şi-a fixat cu preferinţă teme cu efecte dramatice, realizate din contraste puternice de lumini crude şi umbre cavernoase, aproape fără semiumbre ca şi cum un proiector ar fi smuls reliefurile din tenebre. Scenele au fost executate în imediata apropiere a sursei de lumină artificială sau lîngă fereastră, pe unde pătrund intens razele solare în încăperea întunecată. Acest fel de a lucra, care a adus la o nouă viziune a clarobscurului faţă de cel moderat al Renaşterii, a fost însuşit de elevii săi, spaniolul G. Ribera (c. 1588—1652), francezul Valentin de Boulougne (1591—1634) etc.

Într-un frumos tablou, cu mase de culoare simplificate şi solide, a pictorului francez Dumesnil de La Tour (c. 1593—1652), intitulat „Naşterea" (interpretare profană

Dumesnil de La Tour. **Naşterea.** Tablou cu contraste puternice de lumini şi umbre.

cu multă naturaleţă), lumina e aşezată în interiorul grupului. Femeia din primul plan, văzută în profil, ţine în mîna stîngă lumînarea aprinsă pe care n-o vedem fiindcă este apărată de palma mîinii drepte. „Ofticoasa lumînare" îi luminează pieptul, gîtul şi partea de jos a feţei, scaldă bogat capul copilului adormit şi culcat în poală, se întinde pe hainele şi faţa plecată grijuliu a mamei din planul doi, iar mîna care abate lumina rămîne ca o siluetă în umbră.

Cînd lumina se găseşte sus, deasupra capetelor, toate umbrele (de la ochi, nas, gură, bărbie etc) se alungesc mult în jos. Figurile capătă înfăţişarea unor apariţii misterioase. Cînd lumina este îndreptată de jos în sus, ea luminează figurile aşa cum nu ne este dat să le vedem în mod obişnuit. Ele ne apar descinse dintr-o lume de fantasme bizare. În cunoscutul tablou al lui F. Goya (1746—1828) „Execuţia



Aceeași sferă luminată de sus, proiectată pe fonduri diferite se confundă parțial cu fondul în fiecare caz, conturul ei apărînd de forme rotunde necomplete.

prin împușcare din 3 mai 1808" condamnații din fața pușlor îndreptate asupra lor sînt cuprinși de groază. Sentimentul acesta este scos în evidență de expresia fețelor, de gesturile disperate ale oamenilor și, mai ales, de lumina aruncată „desfigurant", de jos în sus, pe fețele cîtorva, de un felinar așezat pe pămînt.

Relieful se realizează din jocul duplex al luminii și umbrei al clarului și al obscurului. Uneori cu mai multă lumină și mai puțină umbră, alteori cu lumini și umbre în măsură egală și în sfîrșit cu mai multă umbră și mai puțină lumină. Acest mijloc de-a impune formele, volumul și relieful se numește în artele plastice *clarobscur*. Clarobscurul se obține în desen cu valori de alb și negru iar în pictură, cu culori degradate în sus spre luminos și în jos spre întunecat. Clarobscurul face, deci, parte integrantă deopotrivă din execuția desenului, și din colorație.

Desenul

Desenul marchează limita corpurilor în spațiu, fiind linia de separare a unui corp de alt corp, a unui corp colorat de fondul de altă culoare pe care se proiectează.

În natură sînt relativ puține corpuri absolut plate cu aspect de numai două dimensiuni, așezate pe fond de exact aceeași culoare, ca să nu li se distingă conturul. În general sînt tridimensionale și prin relieful lor rezistă, în mod obișnuit, contopirii cu mediul în care se găsesc, nu însă totdeauna pe toată întinderea. Există uneori puncte de coincidență între planul prim și cel din spatele lui. O sferă așezată sub lumină venită de sus, prezintă, începînd de la partea luminată din vîrf, semiumbre crescînde pînă ajung, în partea de dedesubt, la umbră intensă. Așezată pe rînd pe fond închis, pe fond deschis și pe fond gri se constată că pe fond întunecat partea umbrită a sferei se contopește cu fondul, iar pe fond deschis contopirea sferei cu fondul se face pe porțiunea luminată. În ambele cazuri linia vizibilă de despărțire dintre sferă și fond se prezintă ca un cerc necomplet. Pe fond gri, partea luminată a sferei apare mai puțin luminoasă decît la sfera proiectată pe fond închis, totuși se degajează destul de puternic în virtutea legii contrastului ; partea umbrită se detașează de asemeni de fondul gri, și în virtutea aceleiași legi, fondul apare mai deschis în regiunea umbrită a sferei în timp ce părțile intermediare, locurile unde domnește semiumbra, se contopesc cu fondul de aceeași valoare. În acest caz linia vizibilă de despărțire a sferei de fond se prezintă ca două arcuri nelegate între ele. Întăriri de umbre și lumini, confundări de plane, știrbirea liniei de contur au loc și în proiectarea, în aceleași condițiuni, a cilindrului sau a conului.

Artistul, care ar vrea să rămînă cu totul credincios naturii, ar trebui să prezinte sfera mutilată și fragmentată. Nici un artist însă nu va desena conturul sferei ca o potcoavă sau ca două bucăți de circumferință despărțite între ele, cu toate că apar astfel ochilor ; o va reprezenta ca un cerc întreg completînd ceea ce nu se vede, pentru a se face înțeles că se referă la un corp rotund. Linia de contur n-o va reda uniform și sec ca o construcție geome-

Două profiluri. Primul este executat cu linie continuă subțiată în părțile luminate și îngroșată unde este umbră ; celălalt cu linii întrerupte menținîndu-se mai ales acele ce indică umbră.

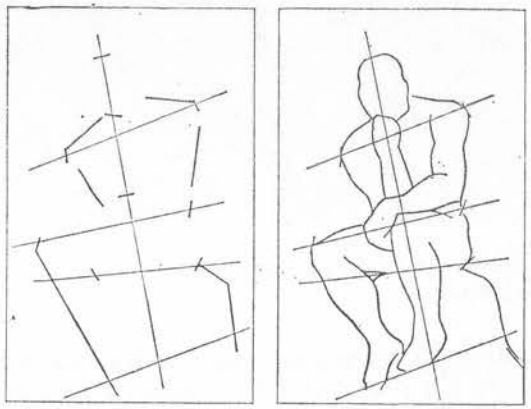
trică, de aceeași grosime, făcută cu compasul, ci liber și cu inflexiuni expresive, mai subțire unde este lumina și mai întărită în părțile umbrite. Tot astfel se procedează și cu redarea formelor mai complicate. Profilul unui chip omenesc, luminat de sus, poate fi înfățișat cu linii subțiri în părțile luminate și cu linii îngroșate în părțile umbrite. Un astfel de desen variat sugerează mai bine relieful decît cel realizat cu un singur fel de linie. El este conform cu legea de expansiune a luminii și culorilor luminoase în virtutea căreia ele au tendința de-a se întinde, de-a subția și de-a estompa marginile întunecate cu care se învecinează.

În alte cazuri sînt suprimate liniile subțiri și menținute mai mult cele groase care indică umbră. Rezultă, astfel, un desen întrerupt și dinamic care lasă privitorului cîmp de colaborare cu artistul. Privitorul își imaginează fără greș trăsăturile ce lipsesc cînd persoana îi este cunoscută, și le completează cu aproximație și cum îi place cînd nu o cunoaște.

Sînt și alte feluri de-a trage linii de contur, dar înainte de-a ne referi la cîteva din ele să ne oprim asupra celui mai indicat procedeu de-a porni execuția unui desen. Copiii și începătorii au tendința să deseneze analitic, să pornească de la părți către întreg. Cînd desenează un cap, pornesc de la ochi. După ce i-au desenat (căutînd să se-

mene cu modelul în ce privește forma și proporțiile) trec la executarea nasului ghidîndu-se după „reperele" ochilor. Vin după aceea, la rînd, gura, urechile și la urmă se trage linia ovalului. Dacă din această asamblare rezultă nepotriviri — și-ar fi de mirare să nu fie — încep verificările, retușările, ștersăturile, modificările și odată cu dînsele nemulțumirile, lipsa de încredere, descurajările. Cu acest sistem de viziune și de lucru pe porțiuni mici, greu se poate duce o lucrare la bun sfîrșit. De multe ori nepotrivirile sînt atît de mari și de ireparabile, încît varianta trebuie abandonată și lucrarea reîncepută.

E necesar ca procedeul să fie inversat. Oricît de grele ar fi începuturile, e necesar să se pornească de la forma generală, de la ansamblu către amănunt, nu numai pentru a avea o bază solidă și sigură în mersul lucrului, ci și pentru a nu pierde din vedere rezultatul final către care trebuie să se tindă. Frumosul nu stă în părți izolate și independente, ci în totalitatea acestora de natură să ofere unitate. Fie că se execută un cap sau o figură întreagă, se indică mai întîi axele de direcție și de înclinație, se sta-



Două faze ale aceleiași lucrări ce vrea să deseneze statuia „Gînditorul" de A. Rodin. În prima fază sînt trasate axele principale de direcție și însemnate reperele de proporții ; iar în a doua s-a trecut la schițarea formei generale.

Desen de Ingres cu linii lungi, sigure, precise, elegante.

bilesc în mare proporţiile, avînd grijă ca *punerea în pagină* (în pînză) să fie efectuată în aşa fel încît lucrarea să aibă de jur împrejur spaţiu suficient şi proporţionat. O plasare a lucrării într-un colţ sau spre una din laturi, lasă prea mult gol în alte părţi, deplasînd centrul de greutate, ceea ce aduce prejudicii echilibrului.

După stabilirea direcţiilor şi proporţiilor printr-un grafism geometric, se marchează cu linii subţiri forma gene-

Desen de P. Cézanne în care forma este căutată cu linii multiple, alăturate şi suprapuse.

rală şi aproximativă. În cadrul acestei construcţii schematice se fixează detaliile şi se continuă construcţia treptat, cu toate părţile deodată sau succesiv bucată cu bucată.

Pentru ochiul încă neformat şi cu memoria vizuală neexersată, trasarea liniilor se execută cu timiditate purtîndu-se continuu ochii de la motiv la direcţia de urmat pe hîrtie. Mişcarea creionului se face prin liniuţe scurte legate între ele sau printr-o mişcare neîntreruptă de îna-

intare cu întoarceri înapoi. Greşelile se şterg şi se reia linia de la partea rămasă bună. După ce linia astfel condusă este gata, se şterge uşor, şi deasupra urmei, abia vizibile, se trage linia definitivă. Se obişnuieşte de asemenea, ca linia a doua sigură să se aşeze apăsat peste prima linie tatonată fără ca aceasta să mai fie ştearsă. În jurul liniei definitive rămîn neregularităţi slabe ca un fel de umbre.

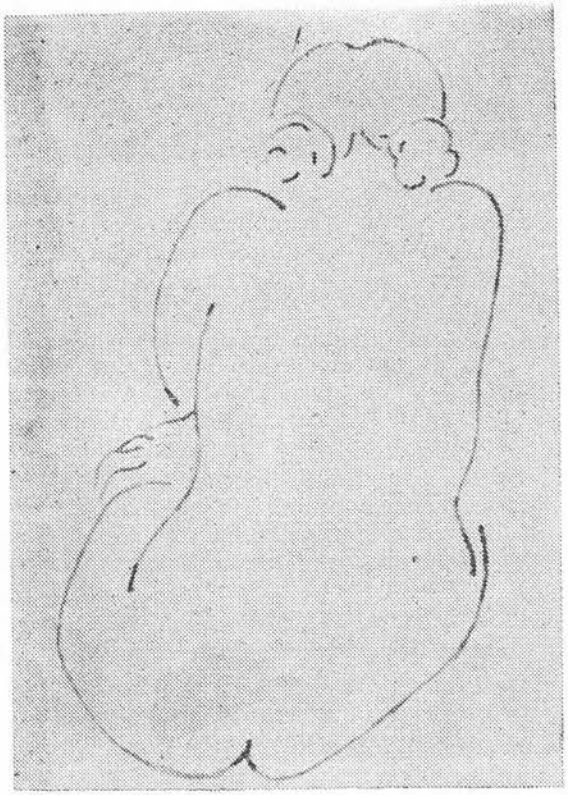
După exerciţii îndelungate, ochiul intuieşte uşor formele, memorează direcţiile, mîna devine stăpînă pe mişcări şi trasează cu îndemînare, viguros sau delicat, linii sigure şi precise. Pe Ingres (1780—1867) de pildă, l-a interesat conturul mai mult decît volumul. La el puritatea siluetei a dominat autoritatea volumului.

Exerciţiul permite apoi să se renunţe la construcţia desenului în etape (cu axe, direcţii şi măsurători) ca să se treacă direct la execuţie, adică la construcţie spontană fără orientări şi pregătiri anterioare. Iată de pildă un desen de Cézanne (1839—1906) : observăm că, fie că mişcarea mîinii nu a găsit totdeauna trăsătura justă, fie că s-au urmărit efecte pitoreşti, fie că tuşele felului său de a picta au influenţat liniile desenului ; ele s-au aşezat tumultuos, unele peste altele şi unele alături de altele, fără a se întrerupe lucrul şi-a opera ştersături. Temperamentul şi tensiunea sufletească ale artistului au fost lăsate în voie, s-au prăvălit pe pînză neîmpiedicate.

De la acest fel de desen este dată posibilitatea ca trăsăturile să se depărteze şi mai mult, să apuce alte direcţii ca să adune interpretări curioase cu păinjeniş de linii şi încîlceală de mesaj.

La capătul opus modului de exprimare prin conglomerat şi pletoră din linii se aşază desenul curgător care, pornind dintr-un punct, mîngîie conturul unei forme în toată lungimea ei, putînd ajunge dintr-o întinsoare la locul de plecare. Pictorul Henri Matisse s-a folosit de acest mijloc de „caligrafiere" a desenului, însă ca să evite aspectul de siluetă decupată a întrerupt uneori conturul lung, făcînd în cuprinsul lui unităţi mai mici de linii unduioase şi decorative.

De asemenea, la capătul opus exprimării artistice printr-un desen încărcat, se aşază ostentativ de simplu desenul



Henri Matisse. **Desen**

contras care, eliminînd detalii şi accidente de prisos, menţine cu limpezime numai ceea ce este de importanţă strict necesară. Prin graiul acestor linii simplificate, condensate pînă la sinteză şi esenţă, a vorbit „Pasărea în spaţiu" a sculptorului C. Brâncuşi care prin luciul formei ei alungite, datorat zborului într-un lung şir de ani, semnifică elanul şi viteza păsării în zbor.

Ocupîndu-ne de desenarea formelor spaţiale prin linii ne-am oprit la cîteva din ele. Nu pot fi amintite toate, aproape fiecare artist îşi are felul său propriu de-a desena, ca şi modul de a scrie. Totul este în funcţie de de-

prindere, de viziune, de temperament, de sentiment, de unde și infinitatea de posibilități de interpretare a formelor prin desen. Astfel, Degas (1834—1917) — punînd accentul pe variațiile aportului personal — repeta mereu aforismul : „Desenul nu este forma, este maniera de a vedea forma".

Desenul realizat numai din linii sugerează suficient de pregnant forma corpurilor, însă impresia palpabilă de volum nu e dată decît prin asociație cu clarobscurul care *modelează* formele. Lumina (clarul) indică proeminențele iar umbra (obscurul) rotunjimile și adîncimile. Situația este analoagă cu cea din sculptură. Atunci cînd în lucrarea sculpturală valorile de lumină și umbră de pe modelaj se identifică în expresie cu acelea ale modelului înseamnă, în mod implicit, că și relieful lor este asemănător. Cînd într-un desen valorile de lumină și umbră ajung să se asemene cu acelea ale corpului din natură pe care îl înfățișează, înseamnă că ele au modelat cu fidelitate formele reale ale volumului.

Dacă artistul are viziune sculpturală desenul lui va urmări mai mult problemele de relief. Dacă viziunea lui este picturală, interesul se va îndrepta asupra valorilor și nuanțelor. În căutarea efectelor pitorești și-a exprimării stărilor sufletești, desenul poate fi dus pînă acolo încît să capete caracter *flu*, cum se spune cu alt termen unei lucrări executate moale, vag, cu neprecizarea contururilor și planelor, și pînă la cele în care vigoarea poate stinge un grad de mare duritate.

Un desen corect și destul de incisiv, folosind semiumbre și umbre puține este cel intitulat „Studiu" de Camil Ressu (1880—1962).

Uneori desenele și sculpturile au pretenția că pot reda și culoarea ; neîndoios că o sferă de culoare albă apare în desen altfel decît una vopsită verde. După felul valorilor și al modelării se poate cunoaște dacă figura înfățișată în desen sau în sculptură are ochi negri, căprui, verzi sau albaștri. Recunoașterea se face după gradul de luminozitate ce-l au elementele respective și numai cînd în natură varietatea lor de colorație este redusă la puține posibilități. O umbră deschisă a irisului arată că ochii sînt albaștri,

C. Ressu. **Studiu.** Desen incisiv folosind semiumbre și umbre puține.

o umbrire puțin mai închisă că sînt verzi, alta și mai închisă că ochii sînt căprui și închisă de tot că sînt negri. Identificarea se face cu ușurință fiindcă alte posibilități de colorație ale irisului nu există. Tot după aceleași criterii se poate preciza și culoarea părului sau a pielii. Acolo însă unde posibilitățile sînt numeroase, culoarea nu

mai poate fi recunoscută după gradul de luminozitate a semiumbrelor și umbrelor. Unei haine nu i se poate determina culoarea ce o are, fiindcă aceleiași valori îi corespunde și roșu și verde și oliv și albastru și gri și violet etc.

Desenul nu poate avea deci pretenția să redea culoarea corpurilor din natură decît în chip cu totul limitat. Rolul lui este să pună în valoare forma prin linii și să indice relieful prin valori de lumină și umbră.

Coloritul

După formă, culoarea este al doilea aspect al lucrurilor. Atunci cînd a început să aibă mai multă însemnătate în pictură și să capete oarecare independență, între culoare și desen s-au ivit contradicții. Desenul simțea că acolo unde se așază culoarea, dispare linia, iar culoarea nu se simțea liberă alături de desenul încărcat cu tendință de a o conduce și domina.

Desenul învinuia culoarea reproșîndu-i că reprezintă pasagerul, că prinde ceea ce este în veșnică schimbare ; cît despre el, se socotea că reprezintă lucrurile în ce au ele mai permanent, fiindcă se înalță peste ce este trecător, izolează forma și relieful de toate posibilitățile de lumină în care pot fi puse și păstrează numai ceea ce se dovedește inalterabil. Ingres, bunăoară, susținea că desenul „cuprinde trei sferturi și jumătate din ceea ce conține pictura" și că „un lucru bine desenat este totdeauna și destul de bine pictat. Nu poți da exemplu — continua artistul — unui mare desenator, care n-a găsit culoarea care să convină exact desenului său".

Culoarea la rîndul ei era convinsă că desenul este element intelectual, abstract și că în tendința lui de-a generaliza se depărtează de lumea concretului, a imediatului. Desenul prezintă însemnele științifice ce se învață, mai greu sau mai ușor, de către oricine, în timp ce ea, culoarea, este farmec și încîntare cerută, impusă, găsită de suflet, într-un cuvînt un dar al sufletului ca muzica și poezia. Velásquez era de părere că „culoarea nu este supusă preceptelor infailibile ale desenului". Cît de mult

era simțită ca necesitate, emanație nelegiferată și spontană a sensibilității o confirmă cu trei secole mai tîrziu cuvintele lui N. Grigorescu : „sentimentul colorează, nu pensula". Așezîndu-se de partea privitorului, Matisse era convins că, în condițiile de încordare a vieții moderne, culoarea este „un calmant cerebral, un alinător" de nevroze, de aceea virtuțile coloristice ale picturii sînt mai căutate și mai gustate astăzi decît altădată.

Prin așezarea exclusivă pe una din poziții se nesocotește obiectivitatea. Nu numai desenul este condus de legi, de reguli, de exercițiu și de obișnuință, ci și culoarea. Pictura, de la romantism și pînă astăzi, e plină de reguli și de rețete. Oricît de mult ar părea unora că desenul izvorăște din rațiune, el nu este în nici un caz lipsit de valoare emoțională. Linia și forma se gustă ca și culoarea. Sinuozitatea, contursiunea sau simplitatea unei trăsături, a unei linii bine găsite și accentuate sau a unei forme prezentată expresiv dau satisfacții ca și petele de culoare rară și surprinzătoare.

De altfel, desenul — din clipa cînd a adoptat valorile de lumină și umbră în interesul reliefului — a încetat să mai fie formă permanentă și a trecut de partea culorii, deci de partea a ceea ce este pasager. Desenul în clarobscur nu-i decît un fel de a colora, de a picta în alb și negru. În clarobscur se întîlnește linia cu culoarea, desenul cu pictura. Desenul și culoarea sînt, ambele, mijloace de exprimare plastică topite în căldura aceluiași foc creator. În confesiile sale, privitoare la artă, Șt. Luchian, precursor, la noi, al coloriștilor, manifestă admirație pentru desen și-l lega de suflet ca și culoarea : „Să știi să desenezi... Cîți știu la noi să deseneze ?... Și poți să desenezi bine, să ai culoare cît de frumoasă, dacă nu pui simțire, nu iese nimic".

Pînă și la un colorist ca H. Matisse, desenul apare ca factor conducător, așa cum reiese din scrisoarea adresată în 1948 conservatorului secției de pictură a muzeului din Philadelphia : „Cred că studiul naturii prin desen este absolut esențial. Dacă desenul pornește din spirit și culoarea din simțuri, trebuie desenat pentru a cultiva spiritul și de-a fi în stare să conducă culoarea pe căile spiritului".

Renașterea a fost permanent preocupată de problema echilibrului dintre desen și culoare. Un perfect echilibru a fost însă greu de menținut între ele. La pictorii florentini a precumpănit desenul fără să fie nesocotită culoarea, la venețieni s-a evidențiat culoarea, fără să se treacă cu ușurință peste desen.

Tițian (1490—1576), Veronese, Rubens, Velásquez, Rembrandt, Delacroix sînt doar cîteva nume de mari coloriști, în epoci cînd desenul își păstra toată importanța.

Chestiunea nu este de-a căuta cu tot dinadinsul, pretutindeni și totdeauna echilibrul, de-a doza riguros, în părți egale, desenul și culoarea, ci de-a nu disprețui valoarea celeilalte și de-a nu respinge aportul ce-l pot aduce împreună, pentru producerea efectului.

*

Istoricește, culoarea a intrat în artă mai tîrziu. În antichitate a fost considerată atribut al formei și deci al desenului servind la împodobirea și nu la însuflețirea lui. Artistul umplea spațiul dintre linii cu o singură *tentă* [1].

Cînd s-a început și modelarea formelor ea s-a făcut în felul desenului. S-au executat, pentru decorarea interioarelor, picturi cu o singură culoare în alb și negru, în brun sau albastru imitînd basoreliefuri. Cu ajutorul albului s-au obținut nuanțe deschise pentru părțile luminate, și cu negru pentru nuanțele închise, necesare semiumbrelor și umbrelor. Pictura aceasta monocromatică, cu *tenta modelată*, a primit numele de *camaieu*.

Cu toată modelarea, pictura în camaieu a sfîrșit prin a produce insatisfacție prin monotonia datorată repetării aceleiași culori la toate personajele ori elementele decorației. Nevoia de variație a cerut diferențiere, a cerut ca fiecare personaj sau element să se deosebească de altul nu numai prin formă ci și prin culoare diferită. Cu fiecare din

[1] Prin *tentă* se înțelege culoarea omogenă preparată să fie întinsă pe pînză sau așternută deja pe pînză. Se spune că e *tentă generală* cînd e așternută pe o suprafață mai mare, cuprinde cu alte cuvinte tot spațiul rezervat unei unice culori. Tentei ce nu prezintă nici cea mai mică variație care să-i schimbe impresia că este omogenă și plană i se spune *tentă plată*. Tenta plată care primește puține inflexiuni de lumini și umbre este o *tentă decorativă*.

culori s-a procedat însă ca în sistemul picturii în camaieu. Acest fel de-a colora a dăinuit multă vreme.

Draparea frumoasă, adaptată formelor anatomice, care să satisfacă simțul estetic al privitorului a constituit deopotrivă grija compozițională a desenatorilor, a gravorilor, a pictorilor și a sculptorilor. Nu s-a putut declara o lucrare frumoasă fără ca aceasta să nu beneficieze de o aranjare iscusită a căderii faldurilor.

S-au ivit și cazuri cînd o tentă plată nu era în situația de-a fi modelată și atunci artiștii, ca să-i înfrîngă monotonia, au trebuit să recurgă la alte mijloace. În lucrarea sa „Grammaire des arts du dessin", teoreticianul și istoricul de artă Charles Blanc (1813—1882) explica detaliat una din modalități : „Orientalii, excelenți coloriști, cînd au de acoperit o suprafață în aceeași culoare n-o lasă fără vibrație. Așază ton pe ton, albastru pe albastru, galben pe galben, roșu pe roșu. Variind-o cu nuanțe mai închise și mai deschise obțin efecte plăcute pe stofe, pe covoare sau pe vaze"... „O culoare intensivă o nuanțează prin ea însăși pentru a o face mai intensă, pentru a produce acea vibrație fără de care culoarea este tot așa de insuportabilă pentru ochi cum este, în aceleași condițiuni, sunetul nevariat pentru urechi".

Schimbarea tentei cu nuanțe de același ton sau chiar și de tonuri puțin diferite, fără ca prin aceasta să se modifice tonalitatea și unitatea ei, P. Cézanne a numit-o *modulație*. Termenul s-a încetățenit în pictură. Astfel pentru obținerea reliefului culoarea se modelează, iar tenta plată pentru a o feri de monotonie se modulează.

Tot modulație se numește procedeul de a înscrie pe o tentă plată arabescuri și motive florale. Aceasta explică preferința de altădată în pictură pentru țesăturile de brocart la veșmintele unde erau cute paralele și monotone, unde erau cute puține sau nu erau de loc. De modulație se poate vorbi și atunci cînd peste o tentă uscată se așază o alta proaspătă, în strat subțire. Noua culoare realizată prezintă optic aspecte din amîndouă, deci aspect variat. În sfîrșit, aceeași tentă capătă vibrație cînd este așezată în tușe orientate în diferite sensuri. De pildă fondul omogen albastru verzui și cel galben ale tablourilor cu „Floarea Soarelui" de Van Gogh se prezintă sub aspect variat pentru că sînt modulate de jocul tușelor.

*

Prin *tușă* se înțelege acțiunea de mînuire a pensulei sau al altui obiect pentru a așeza culoarea pe pînză. Tușa poate fi liniștită, ezitantă, fermă, nervoasă, violentă, intempestivă etc. Dar prin tușă se mai înțelege și rezultatul acestei acțiuni, adică urma lăsată pe pînză de pensulă sau de alt obiect întrebuințat în acest scop. În acest de-al doilea caz, tușa poate fi mai îngustă sau mai lată, după dimensiunea pensulei, mai scurtă sau mai lungă, mai subțire sau mai pastuoasă, după cantitatea de culoare cu care a fost încărcată. Tușei lungi i se mai spune și *trăsătură de pensulă*. Cînd la analizarea unei lucrări se constată că într-un anumit loc „ar mai fi trebuit o tușă de culoare", nu ne gîndim la acțiunea ce trebuia făcută, ci că acolo lipsește o suprafață mică de culoare, fie pentru evidențierea unui efect, fie pentru a lega două culori abrupte.

Tușa fiind cea mai mică suprafață colorată nu se poate diviza, deoarece pensula nu poate trasa dintr-o dată două urme distincte. Se poate diviza tonul sau tenta pentru că pensula, pentru producerea lor, aduce de fiecare dată un fragment variat. (Credem că mai corect ar fi să se spună *divizarea tonului* sau *divizarea tentei* și nu divizarea tușei).

Întinderea culorilor se face așadar prin tușe. În pictura veche tușele se pierdeau unele în altele printr-o muncă migălită astfel ca trecerea să se facă pe nesimțite. În pictura aceea lustruită și „linsă" nu se putea încorpora ușor, în suprafața unei tente, nuanțe numeroase de culori diferite. În pictura ce a urmat romantismului tușele se așază distinct. Cînd sînt unele lîngă altele se numesc *tușe juxtapuse,* cînd se pun unele peste altele se numesc *tușe suprapuse*. Prin plasarea tușelor în diverse sensuri, Van Gogh a putut modula cu ele tenta uniformă a cercurilor și fondurilor.

Pictura în pete, în tușe distincte, nu este inovația exclusivă a pictorilor impresioniști. Ea a fost practicată și de artiștii picturii „linse" cînd executau *studii* pregătitoare, sau făceau eboșe, ca să stabilească prin trăsături largi și întrerupte locul umbrelor și luminilor în tablou, sau ce culoare trebuie să aibă elementele din compoziție în vederea armoniei ansamblului. Era deci numai o metodă de lucru pregătitoare. Velásquez, El Greco, Frans Hals (c. 1580—1666), Chardin (1699—1779), Goya și-au îngăduit chiar ca, în unele lucrări finite, să păstreze pe alocuri tușe largi, independente, nefuzionate cu cele alăturate. Dar maniera aceasta era rar întrebuințată și nu era bine privită. Și-au putut-o permite, cu rezerve de altfel, numai artiștii cu renume.

Pictorii impresioniști însă au adoptat-o ca unică manieră de a lucra, i-au dat amploare și au încetățenit-o în toate realizările lor. Puse în slujba unei colorații bogate, tușele distincte au rămas de-atunci pentru artiști o metodă de lucru preferată.

*

Fiecare corp, însuflețit sau nu, posedă culoarea lui proprie, specifică și constantă (morcovul e portocaliu, tomata roșie, castravetele verde, lămîia galbenă). Această culoare este însă văzută în nuanță mai deschisă sau mai închisă în medii variate de lumină. Prin *culoare locală* se înțelege culoarea specifică a corpului așa cum apare ochiului în mediul de lumină în care se găsește. Aici culoarea locală suferă inerente modificări datorită reliefului ce-l are corpul respectiv. Cum s-a arătat în altă parte, proeminențele de relief primesc lumină mai multă și culoarea locală devine în acea regiune mai deschisă, iar în partea retrasă, unde s-a adunat umbră, culoarea locală devine întunecată pentru ochiul spectatorului.

La un corp rotund din spațiu culoarea lui locală specifică se află între partea luminată și începutul semiumbrelor. Referindu-se la acest corp ținem să atragem atenția că pot fi observate cinci zone : partea luminată, culoarea locală, semiumbra, umbra și reflexele venite de la suportul pe care șade și de la corpurile învecinate.

*

Dacă partea luminată, culoarea locală, semiumbra și umbra sînt cele ce reliefează și individualizează corpurile în pictură, *reflexele* sînt cele ce fac unirea lor, le leagă unele de altele. De aceea Delacroix susținea că nu trebuie să înspăimînte pe pictori întrebuințarea de culori vii care, prin violența lor, au tendință de independență și izolare, fiindcă prin întrebuințarea reflexelor pot fi readuse să colaboreze împreună la unitatea tabloului.

Mijloc mai sigur de domolire a violenței culorilor vii este scăderea luminii, înlăturîndu-se contrastele. Pentru a

ajunge la efectul de unitate, prin lumină potolită, N. Poussin decreta autoritar : „Nici o culoare prea aprinsă căci este antiistoric. Adoptați mai bine griul decît culoarea vie".

Legarea culorilor între ele prin apropierea valorilor, datorită slăbirii luminii, a cunoscut un grad avansat de unificare în arta lui Rembrandt. În maniera sa obișnuită de a lucra, lumina este copleșită și supusă de tonalitatea brun-roșcată a întunericului, în care se scufundă și se pierde docil și discret independența tonurilor. Toată gama culorilor se îndreaptă și se acordă acestei tonalități generale.

Drumul către arta lui Rembrandt a fost deschis de Leonardo da Vinci. Unii sînt dispuși să creadă că vălul de semiumbre și efectul de contopire și estompare a culorilor din opera acestuia s-ar datora nerezistenței culorilor și în special negrului de bitum, întrebuințat de artist, care alterîndu-se a tras după sine modificarea tonurilor cu care a intrat în combinație. Rezultatul de interpătrundere al culorilor ar fi urmarea unui simplu accident. Degradarea produsă de timp s-a adăugat și-a întărit și mai mult pictura sa în „sfumato", unde tonurile și nuanțele n-au delimitări precise. Acest „sfumato" patronat de tonuri închise, care de secole face farmecul Giocondei, nu este întîmplare și accident, ci realizare conștient dirijată de artist.

Despre operele destinate să trăiască, Delacroix a notat în jurnalul său : „Vai de tabloul care nu sugerează nimic peste ce spune ! Meritul unei opere stă în nedefinitul ei, în ceea ce scapă preciziei". Numai dincolo de ele se deschide paradisul sensurilor multiple, al înălțărilor și entuziasmelor nedezmințite. Tabloul „Mona Lisa del Giocondo" poartă în el darul înaltei elevații.

Cu vreo 60 de ani mai tîrziu pictorul francez François Clouet (c. 1475 — c. 1541) a executat portretul *Elisabetei de Austria*, regina Franței. Lucrarea este desenată și colorată cu multă gingășie și finețe. Păcătuiește însă prin preciziile ce nu spun nimic și prin insistențele de prisos. Nimic nu este neglijat : firele de păr, perlele, lucrătura și montura bijuteriilor, forma și împletitura dantelelor, complicația îmbrăcămintei ornamentale etc. toate tratate în mod egal, fără nici un accent, fără nici o ierarhizare. Atenția se împrăștie în amănuntele neelocvente ale iscusitului meșter curtean, care a „lucrat" pe gustul stăpînilor o figură

Leonardo da Vinci. **Gioconda.** Colorit integrat în tonalitatea generală a ansamblului care concentrează atenția privitorului asupra atitudinii și expresiei.

frumoasă, redusă la poză și exterior luxos. Mîna dreaptă așezată peste cealaltă, ca la Gioconda, după care se va fi inspirat, vădește prețiozitate, grație forțată.

Cu altă concepție și cu alte mijloace este conceput portretul Giocondei. Un voal transparent, abia sesizabil, îi

François Clouet. **Elisabeta de Austria.**
Tratarea insistentă şi în mod egal a tuturor amănuntelor dispersează atenţia privitorului.

acoperă părul cu vagi lumini şi ondulaţii în revărsarea lui întunecată pe umeri. Haina, care îi modelează bustul, poartă ornamentaţii tăinuite şi pliuri de discretă existenţă. Singure, mînecile îmbrăcămintei, de-un roşu închis şi foarte potolit, dezvăluie pliuri îngrămădite, ce se desprind din tonalitatea brună a coloraţiei dominante ca să facă

trecerea spre culoarea mîinilor, aşezate una peste alta cu naturaleţe. Întreaga atitudine poartă o demnitate majestuoasă, adecvată tendinţelor şi preocupărilor Renaşterii de-a înălţa şi umaniza omul. Rezolvarea prin „sfumato" a acestui mod de coloraţie, înglobat în masa de tonalitate brună, pune în evidenţă carnaţia mîinilor, a pieptului şi-a feţei expresive cu privirea aceea scrutătoare şi blajină în orbite neumbrite de sprîncene, cu zîmbetul acela grav şi imperceptibil, plin de mister. Viaţa interioară, nedeslușită în întregime din privire şi din zîmbet, o bănuim bogată, imaginaţia face presupuneri şi caută dezlegări, stabilind prin aceasta o colaborare cu artistul prin faptul că a indicat ceva doar fără să precizeze detaliile.

*

La unitate cromatică se ajunge nu numai prin scăderea luminii, ci şi prin impalidarea lor în lumină crescută. Întrebuinţarea culorilor suave poate fi socotit unificator într-atît că nu se opun unele altora şi se armonizează mai uşor, însă nu poate fi vorba de o unitate în sensul adunării atenţiei către un focar, către un centru optic.

Realizarea acestei unităţi e posibilă chiar şi în cazul culorilor vii atunci cînd ele se supun unei singure *tonalităţi generale,* unei culori *dominante.* Fixarea dominantei este primul pas în organizarea unei compoziţii. Delacroix îşi aranja paleta cu combinaţiile de tonuri ce şi le propunea să le utilizeze în vederea dominantei.

Dominanta poate consta dintr-o tonalitate generală, pe baza unei singure culori aptă să dea tonul întregii compoziţii, mai adesea însă dominanta constă din armonia unei perechi de tonuri, fie că acestea sînt complementare, fie că sînt alese pe gustul artistului.

E posibil ca într-o lucrare să existe şi trei dominante. O interesantă rezolvare de menţinere a lor în echilibru pentru a da operei unitate cromatică îl constituie tabloul lui Francisco Goya intitulat „Carol al IV-lea cu familia". Tabloul este compus din trei grupuri distincte. În mijloc şi puţin retrasă înapoi se găseşte sluta regină spaniolă cu privirea obraznică şi dominatoare care, în pofida descompunerii datorată bătrîneţii, etalează o poză de cochetărie dezgustătoare. E îmbrăcată strălucitor într-o rochie galbenă cu alb şi face grup c-o fată pe care o ţine pe după

gît și un copil pe care îl ține de mînă. În dreapta tabloului stă regele, rotofei, cu fața turtită — semănînd cu vărul său regele Ludovic al XVI-lea al Franței — înzorzonat ca o sorcovă cu fireturi și decorații. Face grup cu alte 4 persoane. În acest grup se găsesc tonuri de violet și carmin. Dominantă este culoarea roșie a hainei regelui și cea a infantelui Don Francisco. În stînga, alt grup, format din 4 persoane, în spatele cărora e așezat, în umbră, autorul tabloului așezat în fața unei pînze. Grupul e dominat de culoarea albastru deschis a hainei lui Ferdinand, prințul Asturiilor. Ca luminozitate, zona de strălucire este a galbenului, urmată de cea a albastrului deschis și abia la urmă vine roșul. Roșul însă se impune prin cantitate, prin masa lui de culoare, fiindcă și regele și infantele sînt îmbrăcați aproape la fel. Astfel centrul de gravitate se deplasează de la regină spre partea dreaptă, unde se găsește regele. Mai bine-zis sînt două centre, unul de lumină, altul de culoare. Deși cele 3 culori fundamentale convin ochilor (fiindcă din ele rezultă lumina) între ele nu s-ar fi stabilit o unitate optică, mai ales că sînt așezate la distanță iar spațiile goale dintre grupe le separă și mai mult, dacă n-ar fi intervenit intuiția și măiestria artistului. Pentru a uni toate aceste părți prin raport la galbenul din centru, pictorul a așezat cu înțelegere nuanțe de albastru în partea cu culori calde și nuanțe de roșu în partea culorilor reci, formînd astfel unități optice mai mici care sînt prinse însă de ochi dintr-o dată și integrate ansamblului.

2. DOMENII DE CREAȚIE, GENURI ȘI SPECII

Criterii de împărțire

Inițial, arta a fost inspirată de natură și a pornit de la imitarea naturii. A fost figurativă timp de secole și milenii chiar și atunci cînd imaginația oamenilor a purtat-o pe căi emblematice. Abia la începutul secolului al XX-lea s-au ivit concepții nonfigurative, de orientare a artei spre abstract, fără contingențe cu formele concrete ale lumii reale. Lucrurile n-au durat. Voga nonfiguratismului pictural și sculptural a scăzut, menținîndu-se în mai largă măsură în artele aplicate și decorative.

Din nesfîrșita varietate de motive, oferite de natură, *omul* a fost obiectivul principal al preocupărilor artistice, după ce în faza de început a omenirii, cînd vînătoarea constituia ocupația de căpetenie, *animalele* au fost acelea ce au fost reprezentate mai des. Interesului pentru figura umană i-a urmat *peisajul* în care trăiește și *lucrurile* ce-l înconjoară.

Aceste patru categorii de motive au dat naștere la genuri și specii în pictură și sculptură toate cuprinse în tabloul sinoptic de mai jos :

Lucruri	*Peisaj*	*Animale*	*Om*
— *Natură moartă* — *Flori* — *Interioare*	— *Marine* — *Peisaj* (cîmpenesc rural, urban, industrial) Peisaj cu animale Peisaj cu oameni	— *Păsări* și animale (domestice și sălbatice)	— *Portret* (individual și colectiv) — *Nud* — *Pictură istorică* (cu scene mitologice religioase, istorice, războinice) — *Pictură de gen* cu scene din viața de toate zilele

Aceste genuri și specii își au posibilitățile și problemele lor ce se cuvin măcar sumar cunoscute.

Natura moartă

Nicăieri în alte genuri, artistul nu este mai liber să-și aleagă motivele cum dorește și cîte dorește, aici fiindu-i îngăduite toate experiențele. Își poate alege obiecte cu culori gingașe sau puternice, obiecte de o singură culoare sau mai multe, obiecte mate sau lucioase care își aruncă reciproc reflexe mai multe sau mai puține, așezate în lumină stinsă sau exaltată, moale sau crudă, de zi sau de noapte, caldă sau rece etc. Problema de căpetenie este însă aceea a compoziției, a aranjării, a ordonării, a grupării elementelor pentru a produce efectul scontat, întrucît nu

toate aranjările posibile satisfac deopotrivă ochiul și sufletul. Nu sînt, astfel, de acceptat aranjările prea simetrice, aliniate, cele răzlețe ce nu stabilesc între obiecte nici un fel de legătură, cele îngrămădite și înghesuite, încît lucrurile se acoperă și devin, în parte, de prisos.

Aranjarea intuitivă sau deliberată a compoziției urmărește realizarea unei lucrări cît mai armonioase cu respectarea aspectului de *naturalețe*. Principiul naturaleței cere ca tablourile cu naturi moarte să conțină obiecte care, în mod normal, se găsesc împreună.

Nu ne satisfac lucrările în care aranjamentul e prea căutat, silit, fals, ostentativ, redarea într-un singur tablou a unor obiecte ca : ghete vechi, murdare și scîlciate, înconjurate de scrumbii, vioară, pîine, sticlă de vin etc.

Dintre artiștii mai vechi, pe lîngă numeroșii *pictori* flamanzi și olandezi, ce au dat strălucire genului, trebuie menționat pictorul francez Chardin. El s-a dedat cu pasiune acestor modeste subiecte pe care le-a compus cu înțelegere și le-a redat cu dragoste și măiestrie. A ridicat la mare artă un gen socotit de însemnătate minoră.

În pictura mai nouă, natura moartă (statică) este aproape tot atît de frecventă ca și peisajul. Și nu este artist care să fi rezistat chemării ei, fiindcă nicăieri în altă parte artistul nu se poate mișca mai nestingherit în compunerea subiectelor, în întrebuințarea mijloacelor de exprimare și în dovedirea talentului.

La noi nu pot fi amintiți toți aceia care au pictat flori și natură moartă. Numărul lor este prea mare. Sînt de amintit, dintr-un lung șir de slujitori ai pensulei, Șt. Luchian în ce privește florile, Gh. Petrașcu, Th. Pallady, H. Catargi, Al. Ciucurencu (în ce privește natura moartă propriu-zisă).

Peisajul

Dragostea omului pentru natură, întărită de ideile și efluviile sentimentale ale romantismului, a făcut să crească imens interesul pentru peisaj. În adevăr, peisajul este acela ce domină întreaga istorie a picturii din secolul al XIX-lea.

O orientare spre genul peisagistic mai avusese loc cu două secole în urmă în Olanda, în condițiile specifice de atunci și de acolo.

Alături de pictura de gen, apare în secolul al XVII-lea pleiada marilor peisagiști în frunte cu Van Goyen (1596—1666), Jacob Ruysdael (1628—1682), Vermeer van Delft (1632—1675), Hobbema Meindert (1638—1709) etc. Direcția peisagistică imprimată în Olanda a rămas însă circumscrisă la teritoriul ei. N-a avut putere să iradieze. În Europa dăinuia puternic tradiția clasică a genului istoric, unde peisajul avea rol secundar și această tradiție nu se lăsa ușor dislocată. Apoi privirile tuturor erau îndreptate spre Roma, căci Roma era, în acea vreme, centrul artistic al lumii plastice. În Roma de-atunci trăia pictorul francez N. Poussin, ilustrul reprezentant al artei clasice tradiționale. Peisajele din tablourile lui, chiar cînd arareori ocupă un loc preponderent, nu se sprijină pe realitate. Sînt *compuse* din elemente împrumutate unei închipuite naturi grecești și romane, organizate ca decor pentru figuri și tratate în felul figurilor. Tablourile aduc a reverie mitologică, în care oameni și locuri sînt legați inseparabil laolaltă. Concepția peisajului clasic a fost menținută cu sfințenie în *Academiile de belle-arte* europene pînă către sfîrșitul secolului al XIX-lea, în ciuda prefacerilor sociale și mutațiilor survenite în sensibilitatea privitorilor din acest secol.

Preferințele pînă tîrziu pentru peisajul clasic le găsim în mărturisirile lui I. Repin, în ale sale „Amintiri dragi". Prezentînd direcțiunii Academiei din Petrograd, unde era elev, compoziția sa : „Diogene spărgînd cupa la vederea tînărului care bea apă la izvor din pumni", a fost dojenit de Bruni, rectorul Academiei, fiindcă „tufele sînt prea naturale, prea banale... și pietrele la fel"... „într-o lucrare istorică nu merge de loc". Repin a fost sfătuit să renunțe la atitudinea sa de frondă și iconoclastie, să se ducă la Ermitaj să studieze cu atenție piesele lui Poussin și după aceea să refacă lucrarea. Și aceasta se întîmpla prin 1865—1866, două secole după moartea pictorului francez.

La autoritatea artistică a lui Poussin s-a adăugat încă un artist, tot francez (conviețuitori, la Roma), prieten al acestuia, influențat de el, și care i-a supraviețuit. Este vorba de renumitul Claude Lorrain (1600—1682). Arta lui

se deosebește totuși de cea a lui Poussin prin accentul pus pe peisaj cu trecerea ființelor pe plan auxiliar, subordonat. Și la Lorrain peisajul e compus, dar la elementele imaginate se adaugă cele din realitățile întîlnite în împrejurimile Romei. Ceea ce le-a adus admirația unanimă, prelungită pînă tîrziu, nu se datorește teraselor invadate de ierburi și flori, coloanelor și arcadelor, copacilor înalți și seculari, chioșcurilor, turnurilor și clădirilor somptuoase amintitoare de alte vremi, ci sentimentul de feerie al spațiilor întinse, pierdute, cu degradări de tonuri pînă în depărtările orizontului, luminii blînde și irizate a soarelui în preajmă de apus însîngerat sau a celui ascuns după nori trandafirii înainte de a răsări. Nu a fost pictor pînă la apariția impresionismului care să nu învețe de la Lorrain descompunerea cromatică a suprafețelor, luminate din abundență de soare. Timp de două secole tendințele diferite ale peisagiștilor i-au recunoscut măiestria și s-au lăsat furați de farmecul viziunii sale. De la el au pornit neasemuitele aspecte ale naturii pe care le găsim în tablourile lui Antoine Watteau (1684—1721), peisajele de agitată compunere ale preromanticului Joseph Vernet (1714—1789), arta dintr-o anumită perioadă a pictorului englez Joseph Mallord William Turner (1775—1851), poezia peisajelor la Jean-Baptiste, Camille Corot (1796—1875) etc.

Inspirația lui Corot pornește firește de la natură, dar ceața vaporoasă ce plutește deasupra apelor, lumina argintată a dimineții ce învăluie priveliștile în haină de visare, copacii gigantici cu ramurile melancolic aplecate, umbrele misterioase ce se întind pe pămînt, bucolicele animale și figuri omenești ca și dănțuitoarele nimfe rupte dintr-o lume dispărută de mult sînt reminiscențe din viziunea lui Claude Lorrain. Și toate aceste reminiscențe se arătau în vremuri cînd arta nu cunoștea decît un singur izvor de creație, decît un singur idol căruia artistul se închină cu devoțiune : natura așa cum este, cum se dezvăluie simțurilor.

Aspectele naturii nemodificată de imaginație este crezul picturii realiste a lui G. Courbet (1819—1877). Pictorii școlii de la Barbizon, în căutarea naturii care să fie pe placul lor au găsit-o în pădurea de la Fontainebleau și în cîmpiile din apropiere. Cu decenii în urmă pictorul Michel

Georges (1763—1843), un nume nu prea cunoscut în epocă, o descoperă în împrejurimile Parisului. După 1863, pictorii impresioniști Camille Pissarro (1830—1903), Alfred Sisley (1839—1899), Monet, Cézanne etc. părăsesc Parisul și se mută la țară ca să creeze în contact direct cu natura... Și astfel, din dragostea și din fidelitatea față de natură, s-a dezvoltat peisajul și a devenit principalul gen pictural al secolului trecut.

*

Se spune că peisajul ar fi un portret al lumii vegetale. E adevărat în oarecare măsură, căci după cum în portret, trecîndu-se dincolo de asemănarea de ordin exterior, se caută să se scoată la iveală, din adîncuri ascunse, latura morală, trăsăturile de caracter, tot astfel și în peisaj nu identificarea și recunoașterea colțului reprezentat interesează, în ultimă instanță, ci starea afectivă ce o transmite.

E cunoscut cît de mult influențează natura sufletul. Norii grei, lumina întunecată, ploaia măruntă și rece, frunzele veștede, ramurile frămîntate de vînt ale unei priveliști de toamnă sînt de natură să ne indispună și să ne întristeze. Primăvara, cu albastrul clar al cerului, cu iarba proaspătă, cu viața trezită din amorțire la sînul cald al soarelui, cu multitudinea de flori cu care se îmbracă de sărbătoare etc., aduce sentimente de gingășie, de feerie, de elan, de dragoste de viață etc. Sentimente similare trebuie să-și facă loc în tablourile ce o reprezintă.

Un peisaj care nu spune nimic, care nu este în stare să insufle nici una din stările sufletești de liniște, seninătate, reculegere, pace, armonie, visare, nostalgie, poezie, exuberanță, grandoare, neliniște, frămîntare, melancolie, tristețe etc. e greu de presupus că am putea să-l trecem în rîndul operelor de artă de valoare.

Spre deosebire de portret, peisajul nu e absolut necesar să semene cu modelul, întrucît cîmpul de interpretare e mai larg. Se pot face mult mai multe eliminări, simplificări, condensări, sintetizări și accentuări. Totuși un minim de caracteristici trebuie menținut ca să se simtă că pămîntul are consistență ca să suporte tot ce este pe el, că piatra e dură, apa fluidă, bradul nu-i plop, salcia nu-i stejar, că iarba e proaspătă sau coaptă, umedă sau uscată, că norii sînt nori, compacți sau diafani etc. O inter-

pretare prea liberă şi fantezistă cu neglijarea caracteristicilor şi eliminarea formelor poate duce plasticul spre muzică şi concretul spre vag, indefinit şi chiar aberaţie.

În consideraţiile despre peisaj, evocăm autoritatea lui Corot care aparţine aproape tuturor vremurilor (i s-a spus doar că este „ultimul clasic şi primul impresionist"). El a făcut din lumea exterioară o alta interioară, de la care a trecut apoi la creaţie, cum rezultă din sfaturile sale : „Căutînd adevărul şi exactitatea să nu uităm niciodată că le învelim pe acestea în emoţia cu care privelişte a ne-a mişcat". Iar în altă parte o mărturiseşte răspicat : „Eu îmi pictez impresiile".

Dar nu orice motiv îl impresionează pe artist, ci numai acelea care concordă cu sufletul lui. Natura e obligată să ia forma structurii sale sufleteşti. Peisajul nu este numai „un état d'âme" o stare de suflet trecătoare, ci chiar „état d'âme", adică stare de suflet permanentă care îşi alege motivele, pretextele de declanşare. Peisajele lui Corot poartă, fără excepţie, marca unui suflet delicat şi plin de poezie, aşa cum, în alt sens, viaţa singuratică a lui Jacob Ruysdael, plină de suferinţi, roasă de mizerie, de indiferenţa contemporanilor şi de boală, viaţa sfîrşită în cele din urmă pe pat de spital, l-a făcut să filtreze totul prin prismă de tristeţe. În ochii lui pîrîul ia proporţii de torent devastator, marea se zbuciumă aprig şi înspumat, norii negri se frămîntă şi se încolăcesc sub biciul vîntului, soarele are lumină lunară, privind absent şi îndurerat pămîntul. Peisajele lui sînt purtătoare de melancolie.

Genul peisagistic pune de acord natura cu sensibilitatea personală a artistului şi, mergînd mai departe, chiar cu sensibilitatea dominantă a epocii. În vremea cînd exacerbarea sentimentală a începutului de romantism alunga clasicismul devenit rece şi sterp, lumea, pradă pasiunilor tari, îi cerea pictorului Joseph Vernet peisaje cu stînci, cascade, claruri de lună, furtuni, naufragii, spectacole patetice etc., conforme cu starea ei de suflet.

Genul animalier

Genul animalier se practică astăzi mai puţin. Este — cum se spune — o artă consumată. Vorbim de el pentru trecutul lui bogat care însoţeşte procesul civilizaţiei şi evoluţia artei.

Din cele mai vechi timpuri oamenii au desenat, pictat, gravat şi sculptat animale. În peşterile preistorice din munţii Pirinei, în cele de pe valea rîului Dordogne şi mai ales pe valea Vezerului, din Platoul central al Franţei, s-au găsit zugrăvite pe pereţi : bizoni, reni, cai, boi, zimbri, urşi, ţapi sălbatici etc. Surprinzător este că aceste reprezentări rupestre, vechi cu zeci de mii de ani înainte de era noastră, dovedesc calităţi artistice superioare. Contur precis, linie sigură, observare atentă şi justă a formelor, a proporţiilor şi a mişcărilor.

Faptul că, în general, lipseşte reprezentarea omului, a dus la concluzia că abundenţa reprezentării animaliere ţinea de practica magiei. Oamenii credeau că prin fixarea imaginii animalului puteau dispune de însăşi fiinţa vie corespunzătoare. A le „lua" chipul, a le imobiliza imaginea pe pereţi echivala cu a le face nerezistente, uşor de învins şi de capturat. Probabil că acelaşi înţeles trebuie dat şi reprezentărilor mai noi, descoperite nu de mult în grotele din regiunea muntoasă a Saharei numită Tassili-n-Ajjer (sud-estul Algeriei).

Pînă la urmă omul şi-a dat seama de zădărnicia, de ineficacitatea practicilor vrăjitoreşti pentru cunoaşterea generală şi s-a convins că rezultate mai sigure dă puterea, curajul şi iscusinţa sa. În arta asiro-babiloniană asistăm la exaltarea puterii omului. Omul înfruntă animalele sălbatice, se luptă cu ele corp la corp sau de la oarecare distanţă şi din această confruntare el iese biruitor.

La egipteni înfăţişarea unora din animale este de ordin religios. Boul Apis poartă între coarne discul soarelui, adică pe Ra, zeul suprem de pe valea Nilului. Zeii Toth şi Anubis au capete de animale, unul de şacal, celălalt de şoim. Faraonului zeificat i se aşază chipul pe trup de leu pentru ca sub formă de Sfinx să-şi întindă puterea şi stăpînirea peste veacuri. Pasărea Ibis şi cărăbuşul sînt şi ele fiinţe sfinte. Înfăţişarea animalelor, păsărilor şi gîndacilor nu se mărgineşte exclusiv numai la reprezentări legate de cult. Pe pereţii camerelor mortuare apar fresce cu păsări în stufăriş, peşti, cîrduri de gîşte frumos stilizate, gazele sprintene printre stînci etc.

La greci și romani animalele se ivesc drept simboluri pe lîngă zei pentru a le caracteriza însușirile și ca atribute de recunoaștere a rolului ce-l are fiecare în împărăția Olimpului. Dar, dintre toate animalele calul este acela care se bucură la greci de largă reprezentare artistică. El apare în dezlănțuirea instinctivă a centaurilor, în lupta amazoanelor, la cursele cvadrigilor de pe stadioane, în convoiul Panateneei din friza Partenonului, în alegoria carului solar, condus pe cer de Helios și în carul lui Neptun, ai cărui bidivii nărăvași, ieșind din adîncurile mării, bat furios apa cu picioarele.

Renașterea a reluat unele teme mitologice, dar s-a oprit cu deosebire la scenele *Vechiului* și *Noului Testament* unde se întîlnesc animale puține : boul, vulturul și leul ca embleme ale evangheliștilor, mielul simbolizînd nevinovăția și blîndețea lui Hristos, apoi asinul, calul și cămila ca mijloace de transport. Alte specii de animale se află doar în rarele tablouri care înfățișează grădina Edenului și îmbarcarea în arca lui Noe.

Genul animalier cunoaște o dezvoltare deosebită în arta flamandă și olandeză din secolul al XVIII-lea. Între primii mari „animalieri" se numără Frans Snyders (1579—1657). În ale sale naturi moarte (în care a excelat) cu flori, fructe, legume și zarzavat a făcut loc animalelor și păsărilor vînate. De la vînat mort nu era decît un pas să treacă la păsări și animale vii. Rubens, care avea mare ușurință în compunerea tablourilor cu oameni, era mai puțin versat în ce privește animalele. Pentru această latură din compozițiile sale și l-a asociat pe Snyders, prietenul său. Pensula viguroasă, îndrăzneață și abilă a acestuia, ca și violența mișcărilor ce o da sălbăticiunilor în scenele de vînătoare, se potriveau cu arta lui Rubens, așa că a fost cît se poate de fericită colaborarea dintre dînșii. În afară de lucrările executate pentru Rubens, Snyders a lucrat și altele pentru sine, răspîndite astăzi prin marile muzee ale lumii. Pentru atelierul lui Rubens a mai lucrat și pictorul animalier Paul de Vos (1590—1678), elevul și cumnatul lui Snyders. Dintre elevii săi, acela care l-a egalat pe maestru, ba în oarecare măsură l-a și întrecut, este J. Fyt (1611—1661).

În arta flamandă genul animalier, asociat mai înainte cu natura moartă și întîlnit în compozițiile istorice, ajunge să aibă caracter independent.

În arta olandeză pictura animalieră apare în același timp cu ivirea marilor peisagiști. Animalele dau viață peisajului, întăresc aspectul de rusticitate, de liniște sau de sălbăticie al locurilor. Paulus Potter (1625—1654) este *portretistul* învederat al animalelor domestice pe care le observă cu atenție și le redă cu sinceritate. Tablourile peisagistului Albert Cuyp (1620—1691) sînt pline cu cai, vaci, păsări de curte. Dar exclusivul pictor al păsărilor, păuni, curcani, cocoși și găini rămîne Melchior d'Hondecoeter (1636—1695).

În Franța genul animalier, după ce fusese încercat de Géricault în dragostea lui pentru cai și sporadic de Delacroix, culminînd cu scenele de vînătoare africane, cunoaște în secolul al XIX-lea un interes sporit odată cu preferințele îndreptate către peisaj. C. Troyon (1810—1865), influențat de arta olandeză, pictează animale și păsări de curte, turme de oi, vaci la păscut, la adăpat și la odihnă, toate în cadru de poezie romantică. Rosa Bonheur (1822—1899), cu bogata ei activitate și cu sensibilitatea cu care a înfățișat animalele, și-a făcut repede un bun renume, a avut numeroși admiratori, mai cu seamă în Anglia și America. Renumit artist animalier a fost sculptorul A. L. Barye (1796—1875). Subiectele sale nu sînt prezentări liniștite cu atitudini decorative, ci în acțiune, mergînd pînă la ferocitate. Animalele lui sălbatice sînt puternice, iar suplețea lor — formă realizată în afara cumplitelor instincte — le dă o agilitate de mare precizie în lupta pentru existență. În secolul nostru, sculptorul François Pompon (1855—1933), spre deosebire de Barye, are o viziune mai statică și ornamentală. Este modelator de statuete și bibelouri. Unele din lucrările mici le-a mărit ca să facă din ele statui. Ceea ce place în arta lui Pompon este înțelegerea formelor prezentate îngrijit și lustruit, în sinteze fericite de linii și planuri.

Parcurgerea istorică a acestui gen a relevat evoluția lui de la reprezentările simbolice ale animalelor în contextul mitologic al diferitelor popoare antice și medievale la cele cu sens decorativ din ultimele două secole.

Portretul

O condiție elementară, dar și esențială a portretului este ca el să semene cu modelul. Asemănarea mediază recunoașterea unei persoane atunci cînd o cunoaștem, s-o identificăm cînd avem prilejul s-o revedem mai tîrziu și în sfîrșit s-o recunoaștem și s-o identificăm cine este, după alte imagini ce ne-au fost transmise pînă atunci. Dacă în tabloul lui Ingres intitulat „Apoteoza lui Homer" recunoaștem printre asistenți chipul lui Dante, al lui Poussin, al lui La Fontaine sau al lui Molière, este că avem deja o imagine formată mai dinainte despre fiecare din ei, de pe urma reprezentărilor cîte ne-au parvenit, toate purtînd între ele note comune de asemănare.

Dacă însă transmiterile aceluiași chip omenesc sînt cu totul diferite, se înțelege că nici recunoașterea nici identificarea nu se poate face. Sîntem astăzi în situația să nu putem stabili care este înfățișarea exactă a lui Ștefan cel Mare, fiindcă portretele cîte i s-au făcut au fost din epoci diferite, fanteziste, lipsite de grija de-a respecta riguros trăsăturile feței. Exemplul acesta se așază înainte, ca o mustrare, din care se trage învățătura de a nu se deda cu ușurință, din considerații artistice, la interpretări prea libere, neglijînd realitatea, astfel încît generațiile viitoare să se găsească în încurcătură de-a nu ști să răspundă, bunăoară, la întrebarea care a fost în definitiv înfățișarea veridică a marelui Eminescu.

Într-un portret nu este numai o singură recunoaștere, ci două. Se recunoaște modelul cînd el seamănă și se recunoaște artistul cînd acesta își are stilul său bine precizat. Un portret executat de Tițian, Dürer, van Dyck, Frans Hals, Velásquez, Rembrandt etc., chiar cînd nu se știe pe cine reprezintă, se știe de cine este elaborat, după maniera de lucru personală care îl trădează, fără greș, pe autor.

Nu toate portretele, oricît de asemănătoare ar fi, sînt destinate să fie recunoscute în viitor. Interesează acelea ale marilor figuri politice, militare, exploratoare, artistice, științifice etc. Portretele oamenilor ce n-au avut un rol social deosebit prezintă valoare de recunoaștere restrînsă, limitată la cadrul familial și al cunoscuților. Cu

trecerea vremii își pierd importanța de-a fi identificate, devin, în cele din urmă, anonime.

Asupra asemănării, ca factor de căpetenie în portret, sînt de făcut unele precizări. Prin asemănare nu trebuie înțeleasă redarea exactă a elementelor feței așa cum sînt văzute într-un anumit moment. Elementele faciale sînt mobile, își schimbă forma și raporturile dintre ele datorită luminii în care sînt așezate, stărilor sufletești de care e stăpînit modelul. Nu aceeași este mimica în stare de mirare, admirație, teamă, supărare, ură, seninătate, visare, dispreț, bucurie etc.

Deosebit de aspectele pasagere ale mimicii există, la fiecare om, sinteze de stări sufletești permanente care fac parte din firea, din caracterul lui. Ele stabilizează într-un anumit fel raporturile dintre elemente, dînd feței o expresie constantă. Această constanță de caracter și de expresie trebuie găsită și redată pentru ca portretul să semene. Dacă dimpotrivă aparatul fotografic sau pictorul prinde și fixează una din expresiile incidentale, deci nepermanente, lucrarea realizată va „aduce cu cutare" însă nu va semăna „leit" cu persoana respectivă, fiindcă îi lipsește acea latură interioară de permanență cu care lumea este obișnuită. Nu-i totdeauna ușor să se descopere de către artist, dintr-o dată și imediat, caracterul profund al unei persoane. Pentru aceasta Van Dyck își invita modelele la masă ca să le cunoască mai bine. Alți pictori portretiști au căutat să trăiască cîtva timp în apropierea modelelor. Ingres a observat luni de-a rîndul înfățișarea și atitudinile celui mai vîrstnic dintre Bertini, ziarist renumit, înainte de a-i face portretul.

După ce prin observație și pătrundere psihologică se descoperă nota dominantă a modelului, artistul poate trece la lucru. În timpul execuției, accentuează unele trăsături, diminuează altele și chibzuiește asupra fiecărui detaliu, în ce măsură poate scoate sau nu în evidență caracteristicile caracterului stabilit. În aceste condițiuni portretul este și operă de creație nu numai de imitație.

Astfel Ingres, după ce a ajuns la convingerea că nota dominantă a lui „Bertin l'Aîné" este încrederea în sine împinsă pînă la orgoliu, i-a construit portretul în funcție

Ingres. **Bertin „Vîrstnicul“.** Portret în care este accentuată latura morală și de caracter al acestui om încrezut, orgolios, disprețuitor.

de această trăsătură de caracter. Personajul, solid și arogant, este așezat în fotoliu. Brațele umflate, cu coate scoase ostentativ în afară în semn de afirmare încrezută și de hotărîre agresivă, cu degetele răsfirate ca niște gheare de pasăre răpitoare ; corpul se sprijină pe picioarele larg desfăcute. Capul e plantat adînc și cu îngîmfare între umeri. Buzele îi sînt strînse și mușchii feței adunați a voință și energie. Ochii privesc cu pătrundere și îndrăzneală. Părul în dezordine și cutele frămîntate ale îmbrăcămintei completează imaginea morală. Cu individualitatea bine conturată, cu caracterul personal distinct exprimat, imposibil de confundat cu oricare altul. „Bertin l'Aîné“ apare ca un tip reprezentativ al înaltei bur-

ghezii care în virtutea bogățiilor acumulate, indiferent prin ce mijloace, crede că are dreptul să privească de sus și cu dispreț lumea din jurul său.

În individualitatea diferențiată se concentrează adesea nu numai specificul de sex, vîrstă și etnicitate, ci și calea și chiar grupul profesional din care face parte. Individualitatea cu caracter tipic și generalizat este în același timp biografie individuală și istorie socială.

Dar ajungerea portretului la această sinteză de roman și istorie — cum spune Baudelaire — este pîndită de deviații și alunecări, uneori din neiscusință, alteori intenționat, spre două direcții : spre precumpănirea elementelor de fiziologie cu neglijarea vieții interioare, ceea ce duce la o lucrare ștearsă și nepersonală, sau spre precumpănirea elementului de expresie a stărilor sufletești trecătoare însă intensive, cu eliminarea laturii de permanență și caracter, ceea ce face ca lucrarea artistului să se transforme din portret în *cap de expresie*.

Erori, exagerări, neconcordanțe se pot săvîrși și în cazul portretelor colective. Pentru exemplificare mă voi referi la trei din lucrările renumite ale lui Rembrandt pentru a arăta cum se poate trece pe nesimțite de la portret de grup la tablou de gen. Unul din ultimele sale portrete colective este intitulat : „Sindicii postăvarilor“. Cinci negustori cu fețe serioase și blajine, îmbrăcați de sărbătoare, sînt strînși în fața unei mese, acoperită cu covor roșu, pe care se găsește un dosar cu socoteli. Din gestul mîinii se deduce că unul din ei expune mersul afacerilor. Toți — inclusiv omul de serviciu din spatele lor — privesc către un public ce nu se vede în tablou, dar a cărui prezență este certă. Fețele și privirile îndreptate spre privitor lasă să se vadă cu plenitudine trăsăturile și expresia fiecărei persoane. Lucrarea astfel realizată se impune ca un portret colectiv de certă valoare artificială.

O altă lucrare, de astă dată de tinerețe, reprezintă „Lecția de anatomie a profesorului Tulp“ („Lecția de anatomie“). Profesorul dă explicații asistenților în fața unui cadavru întins pe masă. Cu mîna stîngă întărește ceea ce spune, cu dreapta ține cu penseta tăietura deschisă. În dreapta profesorului, șapte oameni urmăresc expunerea.

Pe feţele lor se citeşte interes, atenţie, încordare. Cîţiva se apleacă să vadă demonstraţia mai de aproape. Pentru cei ce cunoşteau persoanele, interesul se îndrepta asupra asemănării lor, pentru cei ce nu le cunosc interesul se îndreaptă asupra execuţiei şi compoziţiei în care sînt opt persoane cu chipuri expresive. Lucrarea are pe jumătate sens de portret colectiv, jumătate de tablou de gen.

În anul 1642, *Garda civică* a unui cartier din Amsterdam s-a adresat lui Rembrandt să-i facă portretul. Pictorul în loc să strîngă oameni de arme la un loc, într-o şedinţă — cum ar fi făcut-o Frans Hals care a executat astfel de portrete, însă cu un număr mai mic de persoane — a avut ideea să-i aşeze într-o scenă de plecare, cam în dezordine, la paradă, la exerciţii sau la o demonstraţie solemnă. Căpitanul şi ajutorul său sînt în prim plan după care, de o parte şi de alta, figurează în adîncime ceilalţi ostaşi în atitudini diferite. Lucrarea n-a fost pe placul clienţilor fiindcă nu respectă tradiţia consacrată de-a compune un portret colectiv unde persoanele stau alăturate, au aceeaşi mărime sau măcar mărimi convenabile şi unde feţele tuturora sînt executate cu îngrijire. Aici, unele figuri erau prezentate din faţă, altele din profil ; unele în lumină şi se distingeau bine, altele în umbră. Apoi, unii participanţi cu funcţii mici în unitate erau plasaţi în faţă, alţii cu funcţii însemnate ocupau locuri secundare. Nu se ţinuse seama în orînduire de locul ce-l avea fiecare în ierarhie. Pentru toate aceste motive tabloul a fost refuzat. Clienţii s-au îndreptat către pictorul Van der Helst (1613—1670) să le satisfacă dorinţele. Tabloul care avea să fie „Ieşirea companiei căpitanului Cock" a ajuns celebru, cunoscut de toată lumea cu numele de „Rondul de noapte", în care valoarea artistică a compoziţiei a înghiţit portretul colectiv, deşi de la portret colectiv s-a pornit, toate persoanele participante fiind identificate.

Portretul individual şi cel colectiv îşi au normele lor. Ieşirea din ele, ruperea echilibrului dintre elementele constitutive, fiziologice şi sufleteşti, deplasarea peste măsură a accentului spre expresivitate pasageră sau spre inovaţii de compunere, duc portretul individual la cap de expresie şi portretul colectiv la tablou de gen, deci către alte forme ale artei, cu alte semnificaţii.

Nudul

Pentru ca reprezentarea nudului să pătrundă în artă a trebuit să fie înlăturate două rezistenţe : *obişnuinţa* ca tot timpul corpul omului să fie văzut îmbrăcat şi *ruşinea* de-a etala ceea ce se socotea a fi indecent, imoral şi deci de repudiat. Aceste rezistenţe grecii le-au înlăturat cu timpul. Ca popor civilizat şi cu stare economică înfloritoare erau invidiaţi de popoarele înconjurătoare şi atacaţi continuu. Ca să nu fie învinşi şi subjugaţi trebuia ca luptătorii să fie puternici, să mînuiască cu vigoare arcul şi lancea şi să fie victorioşi în luptele corp la corp. Pentru a atinge acest ţel, legile ţării, vizînd generaţii voinice, au dat mare amploare dezvoltării fizice prin sport. Dar exerciţiile fizice, la care erau supuşi cei tineri, nu se puteau executa în voie pe stadioane decît dînd la o parte impedimentul îmbrăcămintei. Oamenii nu ezitau să rămînă goi şi să apară goi. Faimoasele şi sărbătoritele jocuri olimpice, care adunau mari mulţimi de oameni de pe întreg teritoriul Greciei, jocurile în sine au contribuit la nereţinută admiraţie pentru formele frumoase. Sculptorii studiază pe viu, în palestre, corpurile goale, le stabilesc proporţiile şi propun un ideal de frumuseţe virilă către care să se tindă. Cînd idealul de frumuseţe, rezervat doar perfecţiunii zeilor, era găsit că-i întrunit şi de om, acesta era aproape zeificat.

În competiţia de frumuseţe a nudului intrau numai bărbaţii fiindcă ei erau chemaţi să apere republica de primejdii. Femeile nefiind incluse erau înfăţişate îmbrăcate, iar uneori pentru dezvăluirea formelor lor erau reprezentate cu îmbrăcămintea muiată în apă, care, lipindu-se de corp, punea disimulat nudul în evidenţă.

În secolul al IV-lea î.e.n. Praxitele a făcut un pas mai departe. A creat mai multe opere sculpturale (înfăţişînd-o pe Afrodita în întregime sau parţial goală) cărora le-a dat o graţie, o mlădiere, o strălucire ce şi-au extins irezistibil influenţa peste arta vremurilor viitoare. Chiar şi nudurilor de bărbat, Praxitele le-a imprimat atitudini cvasifeminine de suplеţe, tinereţe, repaus şi abandon. La această artă de graţie insinuantă şi de moliciune senzuală, artistul a ajuns datorită sentimentelor de afecţiune pentru Frineea, curtezana cu cel mai superb corp din cîte a

existat, cum pretinde istoria. Frineea i-a pozat lui Praxitele pentru cîteva statui, între care și faimoasa Afrodita din Cnidos (oraș pe țărmul Asiei Mici). Se zice că atrasă de frumusețea acestei statui, lume de departe, de dincolo de mare, venea s-o admire. Zeița era înfățișată pe punctul de a intra în baie. Cu o mînă lăsa îmbrăcămintea să cadă pe un vas cu parfum, cu cealaltă schița un instinctiv gest de pudoare. Atitudinea era așa de naturală încît privitorul se aștepta s-o vadă aievea intrînd în apă. Fața înscria un oval frumos arcuit. Avea ochi migdalați, pe jumătate închiși, ce emanau o expresie duioasă și languroasă. Sprîncenele puțin pronunțate. Cei vechi spuneau că avea privirea „umedă". Peste tot linii unduioase, modelare moale și gingașă. Dintre diferitele întruchipări ale Afroditei aparținînd lui Praxitele au rămas numai copii și replici aparținînd elevilor și urmașilor de mai tîrziu (de aceștia a fost creată, se crede, în epoca elenistică, „Venus din Milo" care este și astăzi, ca și Gioconda, mîndria muzeului Luvru.

Preferințele pentru nud din statuaria greacă s-au prelungit cîtva timp cu imitațiile și copiile făcute de artiștii romani. Apoi, vreme de un mileniu nu a mai apărut nimic, ba dimpotrivă s-au declanșat deseori acțiuni de a distruge și pe cele existente. Bigotismul creștin repudia etalarea corpurilor goale afară de cele ale răstignirii și damnaților. Nudurile aminteau de pierzania omenirii prin căderea în ispită și păcat a primilor oameni, Adam și Eva.

Abia odată cu ieșirea din obscurantismul medieval și trecerea omenirii la o nouă viață economică, socială și spirituală, cunoscută sub numele de Renaștere, nudul reapare în artă, de astă dată cu o și mai mare frecvență. Viața de belșug și de lux a regalității și papalității, a principilor și ducilor, în dorința lor de fast impunător și de întrecere între ei i-a determinat să se erijeze în mecenați ai artelor și să ceară artiștilor, pentru decorarea palatelor proprii și ale instituțiilor ce le creau sau le conduceau, compoziții cu scene din biblie, mitologie și din viața orașelor. Aceste compoziții vaste, cu multe personaje, în atitudini și gesturi din cele mai variate și grele de redat, cereau o bună cunoaștere a corpului omenesc. Pe lîngă cercetări cu privire la perspectivă, la proporții, artiști ca Luca Signorelli (1450—1523), Michelangelo, Leonardo da

Vinci și alții fac disecții pe cadavre pentru a cunoaște poziția și forma mușchilor în repaus și în tensiune precum și structura și articularea în ansamblu a întregului corp. Prin cunoașterea anatomiei se ușura imens compunerea subiectelor ce le aveau de dezvoltat. De la Rafael a rămas, printre numeroasele sale schițe de nuduri, desenul preparator al tabloului „Înălțarea" unde toate personajele (bărbați și femei) sînt goale. Comparînd acest desen cu lucrarea definitivă, unde oamenii sînt îmbrăcați, constatăm, o perfectă identitate în aranjarea personajelor în compoziție, în mișcările și gesturile lor. Desenul a folosit la așezarea îmbrăcămintei pe trupuri, iar pliurile veșmintelor să se mlădie cît mai frumos și mai bine adaptat atitudinilor și formelor corporale.

Importanța dată nudului în Renaștere se datorește numai parțial dorinței artiștilor de a-l studia și cunoaște ca să poată mai bine și mai ușor să-și realizeze compozițiile. Adevărul este evidențiat de frecvența cu care el a apărut în compoziții, căci dacă pictura senzuală a Renașterii a ilustrat cu dezinvoltură Biblia, unde nudul apare rar, apoi deopotrivă a ilustrat mitologia greco-romană care este plină de lumea bacantelor, naiadelor, nereidelor, sirenelor, satirilor, tritonilor, semizeilor și zeilor.

Această pictură cu subiecte solicitate de gustul epocii a proslăvit frumusețea zeiței Venus, reprezentînd-o în diferite chipuri și cu diferite personaje, ne-a înfățișat-o pe casta Suzană, pe Omfala care a făcut din Hercule un învins ridicol, pe Andromeda salvată de la moarte de Perseu ; ne-a arătat-o pe „Europa" răpită de Jupiter transformat în taur, pe același Jupiter sub formă de lebădă etc.

Toate aceste subiecte nu sînt decît doar cîteva cazuri din bogata tematică mitologică, dezvoltată de pictura Renașterii, care a apoteozat nudul pentru frumusețea lui nepieritoare. Atitudinea apologetică față de nud o găsim în tabloul lui Tițian intitulat „Amor profan și amor sacru". Cu apa unei fîntîni, care simbolizează probabil izvorul adînc și nesecat al dragostei, se joacă „Cupidon". Pe ghizduri sînt sculptate în basorelief scene ce evocă abuziv vechimea instinctelor. În stînga fîntînii este așezată jos o femeie îmbrăcată în alb, încinsă cu un cordon roșu. E dragostea pămîntească. La dreapta fîntînii se înalță în picioare

o femeie goală, cu un văl uşor la mijloc, de pe al cărei braţ întins se revarsă o draperie. Este amorul sacru întrucît corpul gol nu-i legat de vreme, ci aparţine tuturor timpurilor.

Dacă din toate manifestările generaţiilor de artişti cîte s-au succedat, amintim în treacăt numai de trupurile cu viaţă vibrîndă şi pasionată ale sculpturilor lui Auguste Rodin (1840—1917), de nudurile realizate de Aristide Maillol (1861—1944), de nudurile ingenui cu ondulări şi rotunjimi mîngîietoare, scăldate în vibraţii sidefii de rozuri cu sclipiri difuze de galben, albastru şi violaceu, ale lui Auguste Renoir (1841—1919) — este că aceştia au trăit aproape de zilele noastre.

Dar, de la Renaştere la arta modernă, nudul n-a avut o evoluţie rectilinie. A cunoscut şi vremuri de încetinire datorită intransigentelor concepţii morale potrivit cărora nudul ar fi constituit motiv de corupţie şi declin social. În virtutea acestui moralism iezuistic unul din adepţi şi-a dat verdictul aruncînd cu sticla de cerneală în unul din corpurile tinere din „Dans"-ul lui Carpeaux (1827—1875), statuie ce decorează Opera din Paris; tabloul „Dejun pe iarbă" al lui Edouard Manet (1832—1883) a fost refuzat de la „Salonul" anului 1863 fiindcă reprezenta o femeie goală, redată realist, care stă împreună cu doi bărbaţi îmbrăcaţi, cu toate că prezenţa ei este justificată de apa din apropiere unde o altă femeie face baie. Sîntem în epoca în care G. Flaubert (1821—1880) este condamnat de tribunalul corecţional pentru unele pasaje din romanul „Madame Bovary", iar Baudelaire e dat în judecată pentru volumul „Fleurs du mal". Înverşunarea împotriva tabloului lui Manet nu-i întemeiată. Manet nici nu a fost cu totul original în această lucrare. Cu cîteva sute de ani în urmă, Giorgione da Castelfranco (c. 1476—1510) a pictat acel „Concert cîmpenesc", unde o femeie goală stă la fîntînă, iar alta pe iarbă cîntă din fluier alături de doi bărbaţi îmbrăcaţi care cîntă la chitară. Ceea ce nu era socotit imoral pe la 1500, era în 1863. Mai indecente erau marele decolteuri ale rochiilor de la balurile decenţilor care arătau insinuos anumite părţi ale corpului relevate provocator, decît un nud care fără mistere ascunse îşi arată cu discreţie frumuseţea formelor. Un nud este imoral numai cînd artistul îl foloseşte ca mijloc de exprimare a unei anumite intenţionalităţi obscene, fie direct şi brutal, fie disimulat. Un nud înfăţişat însă numai pentru a dezvălui frumuseţea atitudinii, a formelor şi culorii este tot atît de inofensiv şi de plăcut pentru ochi şi pentru suflet ca o graţioasă coloană de marmoră, ca o floare minunată sau ca o priveliştе încîntătoare.

Genul istoric şi pictura de gen

Prin compoziţie, în artele plastice se înţelege aranjarea într-o unitate închegată a diferitelor elemente ce le are la îndemînă artistul ca să comunice cu claritate mesajul afectiv şi de idei ce intenţionează să-l transmită privitorului.

În toate genurile plastice se găsesc preocupări compoziţionale. Se găsesc în tablourile cu natură moartă, fiindcă şi aici se săvîrşesc — cum s-a văzut — alegere, aranjări, organizări de elemente după consideraţii de culoare, formă, mărime, lumină, fond, expunere etc.

Se vorbeşte apoi de peisaje „bine compuse", deşi în aceste cazuri libertatea de exprimare a artistului este îngrădită. Elementele îi sînt date gata aranjate de natură, şi el nu are altceva de făcut decît să li se supună şi să le respecte. Dar impresia de întreg ce rezultă din legarea la un loc a laturii coloristice, cu alegerea motivului, cu punerea în „pagină", cu interpretarea şi felul execuţiei justifică întrebuinţarea termenului de „bine compus" sau „rău compus".

În vorbirea de toate zilele noţiunea „compoziţie" are înţeles restrîns. Cînd se spune că un artist „are o compoziţie" sau „a prezentat o compoziţie", nimeni nu se gîndeşte la natură moartă, peisaj, portret sau nud, adică la acele genuri de artă ce au la bază senzaţia şi percepţia. Gîndul ne conduce la realizări în care imaginaţia artistului şi libertatea lui de creaţie se fac simţite cu plenitudine cum sînt tablourile de gen şi cele istorice, sau cele cu tot felul de combinaţii de linii, de forme şi culori ale artei contemporane figurative şi nonfigurative. De altfel unei lucrări ce nu poate fi categorisită în nici unul din genurile şi subgenurile amintite pînă aici i se spune simplu „compoziţie".

S-ar părea că întrucît „pictura de gen" își ia subiectele din tradiții, din activitatea și din viața obișnuită a oamenilor dintr-un anumit mediu unde trăiesc, artistul n-ar avea nevoie decît de un acut spirit de observație să surprindă, să rețină și să consemneze, ca un fapt divers, datele oferite de realitate. În fond „pictura de gen" necesită un mai pronunțat efort compozițional decît un peisaj sau o natură moartă, pentru a pune în evidență clar și expresiv mesajul de comunicat.

Chiar atunci cînd într-o „pictură de gen" sînt strecurate critici sociale sau năzuințe de viitor, ea trebuie să-și păstreze un aer de intimitate și anonimat, deci nelegat de nici un eveniment cu caracter solemn, de mare importanță și bine precizat în timp. Acest lucru îi revine „genului istoric".

„Hora de la Aninoasa", în care pictorul Th. Aman (1831—1891) înfățișează o petrecere dintr-un sat din Muscel, este o „pictură de gen". Dar cealaltă horă, a aceluiași pictor, intitulată „Hora Unirii de la Craiova", unde este manifestată bucuria generală legată de actul Unirii Principatelor din 1859, este un tablou ce aparține de astă dată „genului istoric".

O altercație contondentă pe stradă, la cafenea etc. cum ne-au înfățișat-o uneori pictorii flamanzi, este subiect de „pictură de gen", dar o bătălie ca „Atacul de la Smîrdan" de N. Grigorescu, unde sînt angajate forțele unei națiuni întregi pentru cucerirea independenței sale, face parte din „genul istoric".

De asemenea, dacă o procesiune religioasă dintr-o localitate oarecare, cum ne-a prezentat-o unii pictori ruși „peredvijnici" este „pictură de gen", apoi tabloul lui Louis David (1748—1825), cu ceremonia de la Notre-Dame din Paris a încoronării lui Napoleon, intitulată „Le sacre de Napoleon I-er" sau simplu „Le sacre", este prin excelență o minunată lucrare de „gen istoric".

Cînd artistul se desprinde de evenimentele contemporaneității și se afundă în trecutul apropiat sau îndepărtat ca să reconstituie imaginativ o anume întîmplare istorică, el trebuie, în prealabil, să se documenteze asupra epocii în care își plasează scena. Nu se poate prezenta, bunăoară, o bătălie din evul mediu cu recuzită modernă. Sînt necesare documentări asupra felului cum erau îmbrăcați luptătorii din ambele tabere, cum arăta harnașamentul cailor ce participau la luptă, care era armamentul întrebuințat de combatanți, care era modul de a lupta de atunci etc. Prin neglijarea acestora, sentimentul realului fiind amenințat, lucrarea e susceptibilă să nu fie gustată fără reticențe.

Pictorul N. Poussin și-a ales toate subiectele mitologice, biblice sau istorice („Păstorii din Arcadia", „Bacanală", „Judecata lui Solomon", „Întîlnirea lui Eliazar cu Rebeca", „Răpirea sabinelor" etc) cam din aceeași epocă greco-romană, și și-a îmbrăcat personajele în consecință.

E locul să prevenim cititorul că în multe cărți de artă se întîlnește termenul de „pictură de stil" în loc de „gen istoric" sau „pictură istorică" ; despre opera lui Ingres se afirmă că ea s-a ridicat la înălțimea „marelui stil". De ce s-a dat genului istoric această denumire ? Pentru că, fiind vorba de trecut, de fapte ale unei anumite epoci, trebuia respectat stilul epocii respective ? Este știut că fiecare epocă are un anumit stil de viață, de îmbrăcăminte etc., însă nu acestea s-au avut în vedere. Paolo Veronese în „Nunta din Cana" a făcut dintr-o masă modestă o masă fastuoasă, cu persoane multe, pe unele le-a îmbrăcat în haine antice, pe altele în luxoase costume venețiene contemporane lui. A amestecat, deci, stilurile, însă lucrarea realizată e socotită totuși că are stil. Prin noțiunea „pictură de stil" se înțelege altceva decît respectarea caracteristicilor unei epoci. Noțiunea a fost întrebuințată cu sens de „amprenta gîndirii umane asupra naturii", „ansamblul tradițiilor pe care marii maeștri le-au transmis din generație în generație... rezumînd manierele lor de tratare" în exemplare de artă de mare perfecțiune, unde pînă și lucrurile neînsemnate sînt văzute prin prisma grandorii. E înțelesul ce se acordă, de altfel, și astăzi cînd spunem despre un scriitor că „nu are stil", nu fiindcă nu ar avea stilul său particular, ci pentru că nu se ridică la valoarea stilurilor cu care ne-au obișnuit marii creatori. Alături de acest înțeles, limbajul comun îl are pe al său care înseamnă modul specific de a crea și lucra al unui artist, al unei școli, al unui curent, al unui popor sau al unei epoci.

O categorie a genului istoric îl formează scenele de luptă, de bătălii. Fiindcă această specie cere o viziune di-

namică, un simţ dramatic cum nu-l reclamă celelalte specii ale genului istoric, şi e nevoie chiar de o anumită specializare, el este scos uneori din genul istoric acordîndu-i-se rang de gen independent cu denumirea de „gen batalier".

Pictura istorică (în parte şi pictura de gen) întruneşte în realizările ei, după natura subiectelor, mai toate celelalte genuri : natura moartă, peisajul, animalele, portretul şi nudul. Este gen complex şi integral, care a constituit piatra de încercare a artiştilor, pînă în preajma secolului nostru. Şi la începutul secolului al XX-lea, academiile de arte frumoase mai aveau în vedere genul istoric pentru a forma artişti cu pregătire cuprinzătoare.

3. MATERIALE ŞI MODALITĂŢI

Fiecare artă îşi are limbajul său, adică modalitatea sa specifică de exprimare, de comunicare. Dintre mijloacele de exprimare ale artelor plastice (linia şi culoarea) o importanţă deosebită o are linia, fiindcă este elementul principal al formei. Linia ce conturează forma se face printr-un act gesticular, iar gestul mîinii ce indică formele a fost primul mijloc de înţelegere între oameni, aşa cum susţin psihologii şi îl confirmă lingviştii. S-au strîns dovezi că de gesturi, ca mijloc de înţelegere între oameni, s-au folosit băştinaşii Australiei, aproape toată populaţia primitivă a Americii de Sud şi de Nord şi numeroase triburi africane.

La acest fel de limbaj vizual gestual, devenit insuficient unei expuneri complete pe întuneric şi în locuri acoperite de obstacole, oamenii au renunţat căutînd un alt mijloc sigur de înţelegere interumană. L-au găsit în întrebuinţarea articulaţiilor vocale, pornite iniţial de la spontaneitatea instinctivă a interjecţiilor. Cu îndreptăţire lingvistul J. Vendryes, în lucrarea sa „Le langage", afirmă „La îndepărtatul nostru străbun, limbajul... ar fi putut fi la început un simplu cîntec, ritmînd mersul sau activitatea mîinilor, ar fi putut fi un ţipăt ca cel al animalului... Apoi ţipătul înzestrat cu oarecare valoare simbolică ar fi fost considerat ca un semnal în stare să fie repetat de alţii. Şi omul, găsind la îndemînă acest procedeu comod, l-ar fi utilizat pentru a comunica cu oamenii în scop de a preveni sau de a provoca un act din partea lor... O dată deşteptat în minte conştiinţa despre semn, n-avea decît să dezvolte această invenţie minunată".

Psihologul H. Delacroix, în a sa „Phychologie de l'art", arată că un cercetător studiind manifestările artistice ale unor popoare primitive din Brazilia a observat că locuitorii schiţau repede în aer sau pe nisip animalul ce şi-l imaginau într-o anumită atitudine sau mişcare. Crochiul rezultat din gestul făcut nu era altceva decît prelungirea, continuarea percepţiei interioare.

Din vorbirea prin gest, din prelungirea în afară a imaginei interioare, din designarea prin contur a obiectelor, s-au născut artele plastice. Cînd conturul a fost însemnat cu un obiect ascuţit, ce-l avea în mînă, de mai mare duritate decît suprafaţa ce se întrebuinţa pentru reprezentare, a rezultat o zgîrietură, iar cînd conturul a fost însemnat cu un corp colorat mai moale decît suprafaţa pe care se lucra a rezultat o dîră. Din zgîrietură s-a ajuns la gravare şi sculptură, iar din dîră s-a dezvoltat desenul şi pictura.

Relieful şi statuia

La sculptură s-a putut ajunge şi pe alte căi. Omul a găsit uneori de-a gata în natură pietre sau bucăţi de lemn a căror forme semănau a chip de om sau de animal. Nu aveau decît să roadă sau să cioplească puţin ca să mărească şi mai mult asemănarea.

S-a ajuns la forme de sculptură observîndu-se că pămîntul şi lutul muiat de apa ploii capătă şi păstrează forma piciorului afundat în el, iar această formă se păstrează mai bine şi durează mai mult cînd pămîntul sau lutul uscîndu-se devine tare. Lutul uscat devine şi mai tare cînd este ars în foc. Aceste constatări i-au dus pe oameni să facă din el, din cele mai vechi timpuri, vase, amulete, idoli etc.

Lutul stă şi azi la baza operelor sculpturale ce se realizează prin modelare. *Modelajul* este metoda de lucru, dar şi rezultatul întrupării unei figuri în material plastic : lut, plastilină, ceară (anume preparate). Plastilina şi ceara sînt pentru lucruri mai fine şi mici, pentru toate ce-

lelalte, sub mărimea naturală a modelului sau şi cu mult peste dimensiunile lui, se foloseşte lutul.

În prealabil artistul îşi pregăteşte, din lemn sau fier, pe soclu sau postament, aşa-zisa armătură de susţinere, ţinînd seama de mărimea, forma şi poziţia ce va avea lucrarea. Pe această armătură începe construirea prin adăugare cu mîna a bucăţele de lut (operaţie ce se numeşte *eboşare),* pînă ajunge să dea forma generală de asemănare cu modelul viu, cu fotografia sau cu desenul ce şi l-a făcut. După eboşare se trece la retuşare şi la definitivare întrebuinţînd diferite instrumente ca eboşare, craţere etc.

Opera odată terminată nu-i însă definitivă. Originalul nu poate fi păstrat ca atare fiindcă lutul prin uscare crapă, se desface, cade, se dărîmă. Ca opera să devină rezistentă sînt două căi. Sau se *arde* la foc tare, în cuptor special (devenind ceramică, teracotă), cînd e de dimensiune mică şi chiar cînd, mai mare fiind, are pereţii subţiri prin scoaterea armăturii, sau *se toarnă* în ghips obţinîndu-se astfel *mulajul* ei. Mulajul realizat poate fi folosit ca după el să se toarne alte exemplare în ghips, fontă, oţel inoxidabil, material plastic, sticlă etc.

Se obişnuieşte ca bronzului şi fontei, după turnare, să li se dea o *patină,* prin tratare cu feluriţi acizi capătă o culoare mai plăcută (aurie, argintie, albăstruie, verzuie etc.). Soluţia de acid intrînd şi rămînînd în mai mare cantitate în adînciturі subliniază liniile şi accentuează cu discreţie trăsăturile. În felul patinării bronzului şi fontei se colorează şi lucrările de ghips care obţin astfel aspect de metal. Ghipsul fiind absorbant reţine şi păstrează bine culoarea.

A doua metodă de-a obţine o lucrare sculpturală este prin cioplire, prin *tăiere directă* în material rezistent, cum este lemnul, piatra, granitul, travertinul, marmora etc., nu ca în mulaj unde la realizarea operei definitive se ajunge pe ocolite, indirect, prin transpunerea lucrării executată în material moale în altul dur. La tăierea directă cel mult dacă artistul se foloseşte de un desen (unde sînt indicate mişcarea, proporţiile, ideea compoziţională), de o schiţă, de o machetă executată în lut, plastilină sau ghips care să-i conducă lucrul. Uneori forma blocului inspiră artistului subiectul şi ce poate scoate din el, alteori subiectul îi este aşa de precis în minte încît în operaţia de dăltuire nu mai simte nevoia unor elemente ajutătoare.

Ramses al III-lea pe cîmpul de luptă. Relief incizat.

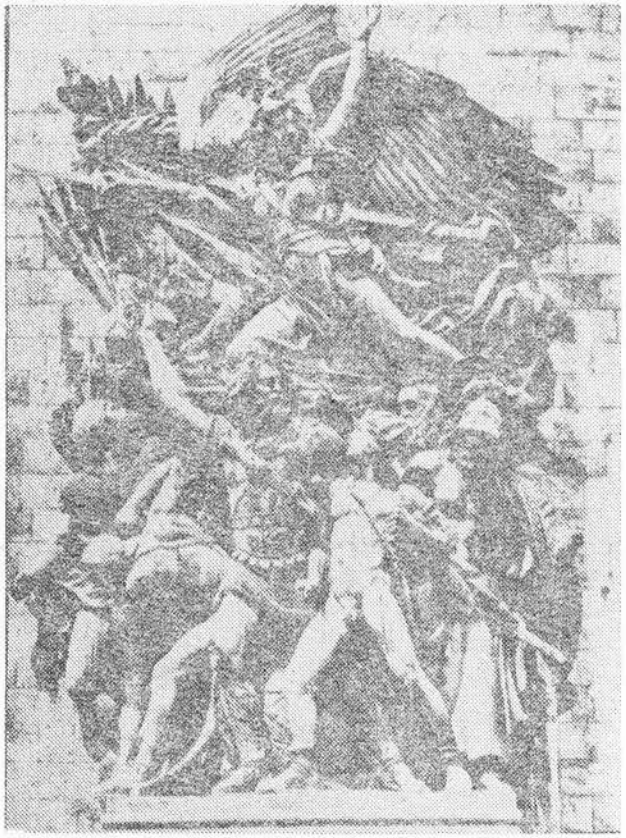
Cea mai simplă formă de a sculpta este aceea de-a zgîria, a grava, a inciza conturul unei forme pe faţa materialului ales. Procedeul a fost întrebuinţat de oamenii preistorici în decorarea obiectelor mici confecţionate din lut, coarne de ren, dinţi de mamut etc. L-au întrebuinţat şi egiptenii la decorarea suprafeţelor mari ale coloanelor

Donatello. **Figură.** Relief meplat.

lor greoaie sau ale zidurilor întinse. Pe un zid au reliefat o scenă reprezentînd figura lui „Ramses al III-lea pe cîmpul de luptă", trăgînd cu arcul în prezența persoanelor ce-l însoțesc. Cred că acestui fel de realizare i se spune impropriu *relief scobit* sau *relief incizat* fiindcă nu prezintă relief, figura rămînînd la nivelul materialului. Relieful începe cu adevărat cînd muchiile interioare ale figurii suferă rotunjiri, iar materialul exterior figurii se înlătură cîte puțin. Îndepărtarea în cantitate mică a materialului ce înconjoară figura face ca relieful obținut să fie foarte la suprafață, așa cum sînt efigiile de pe monezi sau de pe medalii. Francezii îi spun *relief meplat*. O astfel de lucrare este figura feminină, văzută din profil, de Donatello (1386—1466).

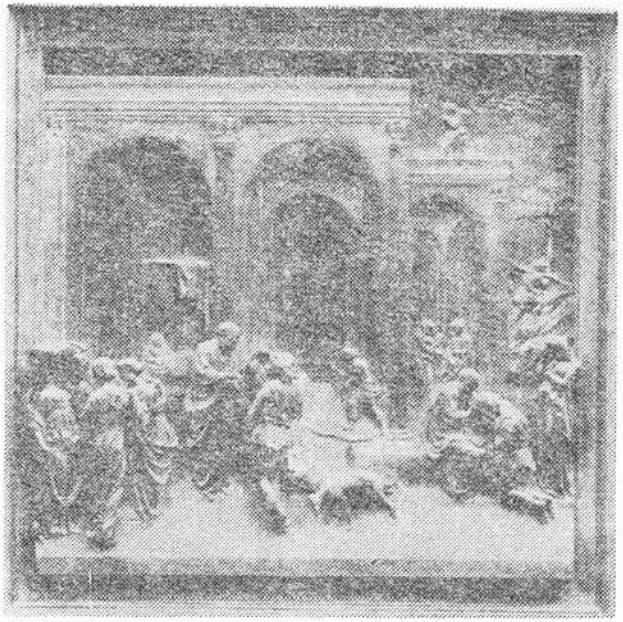
Relieful acuzat, accentuat printr-o eliminare mai pronunțată din materialul fondului, poartă numele de *basorelief* (bas-relief, basso-rilievo). Ca exemplu de basorelief poate fi amintită lucrarea lui Jacopo della Quercia (c. 1374—1438) intitulată „Adam și Eva după izgonirea din rai".

Jacopo della Quercia. **Adam și Eva după izgonirea din rai.** Basorelief.



François Rude. **Marseillaise.** Relief înalt (altorelief).

Cînd formele se desprind din material cam jumătate din volumul personajelor, relieful ia denumirea de *relief mijlociu* (jumătate relief, demi-relief, mezzo-rilievo) și în sfîrșit cînd figurile se desprind puternic, unele părți ale corpului ca mîini, picioare sau cap putîndu-se chiar detașa în întregime, restul corpului rămînînd însă legat de material, relieful obținut poartă denumirea de *relief înalt* (haut-relief, alto-rilievo). Pentru exemplificarea acestui fel de relief ne referim la „Marseillaise" lui François Rude (1784—1855) de pe Arcul de Triumf din Paris.

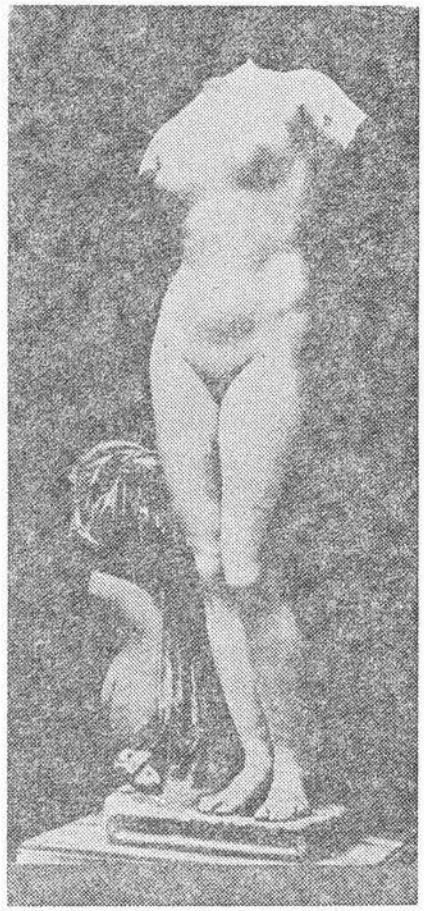


Lorenzo Ghiberti. **Iacob și Esau.** Relief perspectival în bronz. Scena se desfășoară pe mai multe planuri ca în pictură.

Într-o vreme toate aceste feluri de relief erau cunoscute sub denumirea generică de *basorelief* cu înțeles de sculptură atașată în mai mică sau mai mare măsură de fond, deci cu sens de sculptură neîntreagă prin raport cu sculptura rotundă, în *ronde-bosse,* care este complet degajată de materialul din care s-a născut. Astăzi acestei denumiri, ce sacrifica toate formele de relief uneia singure, i se spune simplu relief. Sculptura are, deci, două categorii de lucrări — *relieful* și *statuia.* (Relieful, la rîndul lui, se împarte, cum s-a arătat, în funcție de adîncime).

Deosebirea dintre relief și statuie în afară de faptul că unul este atașat de fond, iar celălalt liber, că cea de-a treia

dimensiune, adîncimea, este numai indicată în relief şi reală la statuie, mai constă şi în aceea că relieful poate avea elementele compoziţiei sale aranjate pe mai multe plane în cadru de peisaj sau de interior de clădire, dînd



Statuie (ronde-bosse) aparţinînd clasicismului greco-roman.

naştere prin aceasta unui *relief perspectival,* asemănător unui tablou, cu lumini şi umbre, într-o singură culoare. În această direcţie sînt de amintit unele din reliefurile lui Donatello şi faimoasele reliefuri ale lui Lorenzo Ghiberti de pe porţile Baptisterului din Florenţa, socotite de Michelangelo, „demne să fie porţile paradisului", adevărate picturi în bronz cu oameni, îngeri, cer, nori, pămînt, copaci, case, stînci, drumuri etc., dispuse pe mai multe planuri.

Înainte de a ajunge să aibă existenţe independente şi de-a figura în muzee, atît statuia, dar mai cu seamă reliefurile au fost încorporate construcţiilor arhitectonice şi integrate unităţii lor.

Cum lumina puternică şi depărtarea atenuează umbrele, a trebuit să se aibă în vedere acest lucru pentru ca în funcţie de amplasare să se gradeze adîncimea reliefurilor. La decorarea Partenonului, marele Fidias a folosit cu multă înţelegere, cu simţ al echilibrului şi armoniei toate felurile de relief ca şi sculptura în ronde-bosse. De jur împrejur, în partea de sus a zidurilor, din spatele coloanelor, unde nu ajungea soarele şi distanţa e mai aproape de ochi, a fost sculptată în basorelief — friza cu serbările panateneice. Afară, în lumină, deasupra arhitravei, a sculptat metopele în altorelief ca să nu fie înăbuşite de relieful trigrifelor între care au fost aşezate. În frontoane au fost aşezate sculpturi în ronde-bosse. Statuile frontoanelor strîngeau multă umbră în jurul lor şi se vedeau bine chiar dacă erau plasate mai sus. În plus reliefurile lor aduceau variaţie faţă de celelalte elemente lungi sau întrerupte ale antablamentului (arhitravă, friză cu triglife şi metope, cornişă) şi repeta echilibrat, în alt chip, jocul de goluri şi plinuri ce-l găsim dedesubt, provocat de succesiunea coloanelor.

Materialele îşi au caracteristicile lor de rezistenţă şi durabilitate, de construcţie moleculară şi densitate, de care artistul trebuie să ţină seama. Lemnul şi bronzul, fonta, oţelul se pretează mişcărilor avîntate, exagerate, ceea ce nu se poate cere pietrei sau granitului cărora le convin atitudinile liniştite şi solemne, corpurilor greoaie şi masive. Din cauza granulelor mari şi-a coeziunii slabe dintre ele, piatra nu se poate lucra cu fineţea marmorei

sau a fildeşului şi nici cu detaliile ce se pot imprima ghipsului, bronzului sau lemnului. Concepţia artistului se întîlneşte cu posibilităţile materialului şi ele se cer bine acordate. Sculptorul trebuie să gîndească lucrarea în materialul de care dispune sau să caute materialul potrivit concepţiei sale. Fidias a dovedit-o.

În mod obişnuit piatra, granitul, marmura nu se colorează, ci se lasă în culoarea naturală a materialului, rămînînd monocrome.

Vechii greci au vopsit *xoanele* (sculpturi de lemn în formă de trunchi de copac), reliefurile şi chiar statuile. Culoarea lor nu s-a păstrat nici chiar la lucrările de lemn, unde ar fi putut să se menţină. Nu cunoşteau formula culorilor durabile. Probabil dîndu-şi seama de nerezistenţa culorilor au încercat să execute statui policrome din materiale diferite. Marmoră neagră pentru păr, sprîncene şi iris, marmoră roz pentru faţă, roşie pentru gură, albă pentru rest. Dar, executarea din bucăţi şi prin încrustare micşora rezistenţa lucrărilor oferea, din păcate, o policromie săracă şi de contraste crude care nu satisfăceau simţul estetic. Geniul lui Fidias a găsit soluţia ca în materiale deosebite să realizeze totuşi o armonie mult admirată cu gigantica statuie a lui Zeus din Olimpia. Părţile goale ale corpului (faţă, bust, braţe, picioare) erau făcute din plăci de fildeş ; părul, barba şi hainele din aur. Tronul pe care şedea era de abanos, iar piedestalul de marmoră. Culoarea palid gălbuie a fildeşului se armoniza cu aurul, cînd mat cînd strălucitor, iar ambele materiale *(criselefantine)* se detaşau de jilţul negru-maro al abanosului.

Dacă în combinaţia de culori Fidias a urmărit unitatea şi armonia distinsă a lucrării, alte combinaţii de culori, prin încrustare şi prin vopsire, au urmărit să accentueze expresia de viaţă. Cît de intensă putea fi reliefată această expresie se poate constata observînd statuia de calcar a reginei Egiptului, Nefertiti.

Sculptura colorată a cunoscut erezia imitării servile a realului dusă pînă la aproape de acele figuri „trompe l'oeil" panoptice, de ceară, ale muzeului *Grévin* din Paris şi *Tussaud* din Londra. În această categorie pot fi aşezate lucrările sculptorului spaniol Francisco Tarcillo (1707—1748), care împreună cu sora sa şi fraţii săi, a modelat, a săpat în lemn şi a vopsit aproape două mii de figuri, exagerat naturaliste, cărora nu li se poate nega o anumită trăsătură viabilă, chiar dacă se depărtează de felul cum trebuie înţeleasă arta sculpturală.

Vremurile moderne cu tendinţa lor de noi cuceriri, în toate domeniile, au adus inovaţii şi în sculptură prin folosirea unor materiale vechi, însă neîntrebuinţate mai înainte în acest scop, ca sticla, fierul sub formă de sîrmă sau tablă şi au introdus un material nou, solid şi totuşi uşor de lucrat, cel al maselor plastice — au impus artiştilor o altă viziune şi au deplasat tematica de la figura umană la reprezentări abstracte pur decorative, aeriene şi dinamice, cu eliminarea ponderii materiale. Va fi vorba despre acestea în capitolul care se va ocupa cu evoluţia concepţiilor de artă.

Pictura

Pentru pictură sînt necesare două categorii de materiale, unele pe care se lucrează şi acestea constituie suportul, altele cu care se lucrează şi acestea sînt *culorile*. Se pictează pe orice fel de materiale care prezintă o suprafaţă întinsă : plăci de lemn, de marmoră, de metal, însă mai des şi în mod obişnuit întrebuinţate sînt : suprafaţa zidurilor, hîrtia, cartonul şi pînza.

Iniţial culorile pentru pictură sînt date sub formă de pulbere fină, provenite din substanţe vegetale, minerale şi diferite feluri de pămînturi, supuse unei preparaţii speciale. Într-o vreme artiştii şi le preparau singuri. Astăzi se găsesc gata preparate, în tuburi, sub formă de pastă sau în stare solidă, sub formă de batoane şi de pastile. Prepararea constă din încorporare, prin amestecare sau frecare, într-un *liant* (substanţă de legare) a particulelor de culoare. Liantul poate fi ceara topită, apa amestecată cu clei sau uleiul. Felul liantului determină tehnica de lucru şi dă naştere la variaţii de exprimare.

Egiptenii, grecii şi romanii au întrebuinţat adesea liantul de ceară albă. Prin răcire, ceara îmbibată cu culoare se solidifica ; era adunată şi făcută bulgăre. Cînd pictorul voia să lucreze, rupea din bulgări cîte o bucăţică

pe care le aşeza, fiecare în lăcaşul ei, pe o paletă încălzită. Culorile se topeau şi în starea aceasta lichidă erau întinse cu pensula pe suportul de lemn sau pe suprafaţa zidului. Dînd de rece, culorile se sleiau şi nu mai făceau legătură cu trăsăturile şi culorile ce se aşezau lîngă dînsele. Rezultă deci pete — pete de culoare. Ca să le unifice artistul se folosea de un fier încălzit nu prea tare, pe care îl trecea cu grijă pe deasupra culorilor, ele se muiau şi se interpretau, se legau între ele. Acest fel de a picta cu culori de ceară la cald şi cu ajutorul fierului încălzit a luat numele de *encaustică*. Pictura în encaustică a fost părăsită din cauza greutăţii de execuţie şi a nerezistenţei ei. Preferinţele s-au îndreptat către culorile preparate cu apă cărora li s-au adăugat substanţe lipicioase ca să ţină particulele de culoare unite cînd apa dispărea prin evaporare. Astfel culorilor dizolvate, amestecate şi frecate cu apă li s-a adăugat, după reţete diferite, clei de piele, de oase, de peşte, clei de copac, gumă arabică, albuş şi gălbenuş de ou, lapte etc. După consistenţa materiei şi a tehnicii de lucru au rezultat trei feluri principale de lucrări picturale cu liant de apă şi clei : *tempera, acuarela* şi *guaşa.*

La *tempera* pot fi întrebuinţate ca suport toate materialele menţionate. Obişnuit se foloseşte hîrtia de diferite culori şi cartonul. Se lucrează cu pastă mai densă sau mai subţiată cu apă cu care se acoperă suprafaţa suportului. Culorile se pot suprapune şi chiar încărca însă nu prea mult fiindcă transpar cele dedesubt. Nuanţele deschise se obţin prin amestec cu alb, iar cele închise prin amestec de culori în care poate intra şi negrul. Tehnica este cea a uleiului cu care tempera se aseamănă, nu însă şi în ce priveşte rezistenţa.

Acuarela este o culoare de apă fină şi transparentă. Se lucrează fără alb. Nuanţele se obţin prin mai multă sau mai puţină diluare cu apă a culorilor. Pentru alb se lasă hîrtia neacoperită cu culoare (hîrtia albă fiind suportul obişnuit al acuarelei). Acuarela cere din partea artistului multă experienţă şi multă siguranţă în întrebuinţarea valorilor şi în mînuirea pensulei pentru a realiza lucrări într-o întinsoare fără a mai reveni asupra nuanţelor şi tonurilor o dată aşezate. Reveniri sînt totuşi posibile (fără a dăuna lucrării) însă numai cu culori închise peste cele

deschise. Nu sînt indicate suprapuneri de culori deschise peste cele închise, fiindcă nu dau rezultate de atenuare, şi nici culori închise peste cele închise fiindcă dau tonuri murdare şi oarecum compacte, ceea ce este contrar caracterului de transparenţă ce trebuie să-l aibă acuarela. Pentru a reda transparenţă culorilor devenite compacte, spălarea nu este o soluţie decît în cazuri rare, cînd gama culorilor este apropiată şi cînd se urmăresc efecte difuze de ceaţă, de ploaie, de noapte etc. Pictorul şi gravorul olandez de formaţie franceză J. B. Jonkind (1819—1891) a fost un artist stăpîn pe tehnica acuarelei, a tratat-o larg, cu iscusită măiestrie şi siguranţă, cu înţelegere a valorilor şi a efectului urmărit, cu naturaleţe şi transparenţă remarcabilă.

Dar, acuarela este şi un ajutor preţios al picturii de mari dimensiuni. După cum nu este cu putinţă compunerea unei compoziţii fără crochiuri, schiţe şi studii, tot aşa nu se poate conduce coloritul de ansamblu şi chiar de detalii al unei compoziţii fără schiţe şi studii în culoare, concepute adesea în întregime în mic, în acuarelă sau tempera.

Nu totdeauna suportul acuarelei este hîrtia albă. Uneori, din necesitatea de a obţine fie efecte anumite, fie un colorit mai profund, se întrebuinţează hîrtie în nuanţe de ocru, de griuri diferite. În acest caz dacă e nevoie de lumini mai deschise decît suportul se întrebuinţează albul în acuarelă. Lucrarea realizată cu folosirea albului nu mai este o acuarelă pură, ci o acuarelă denaturată căreia i s-a dat de altfel şi alte nume, cel de *guaşă*. Fiindcă şi în tempera se lucrează cu alb, fiindcă şi tempera se poate subţia cu apă pînă aproape de acuarelă, mulţi confundă *tempera* cu *guaşa*. Confuzia trebuie înlăturată avîndu-se în vedere că tempera este un material compact şi opac, care acoperă complet suportul, folosind peste tot albul şi în lumini şi în obţinerea nuanţelor ; guaşa nu foloseşte albul decît numai la lumini, restul nuanţelor obţinîndu-se ca la acuarelă prin subţierea tonurilor cu apă. Guaşa are cîte ceva şi din tempera şi din acuarelă, dar nu-i nici una nici alta, ci face o categorie aparte.

Confuzia dintre guaşă şi tempera se întîlneşte şi între creioane colorate şi *pastel*. Se obişnuieşte ca amîndurora

să li se spună pastel cu toate că în fond sînt altceva. Creioanele colorate dau, de regulă, un desen colorat, în timp ce pastelul oferă o pictură în adevăratul înțeles al cuvîntului. Autoportretul în pastel al pictorului Chardin, de pildă, nu se deosebește întru nimic, ca aspect pictural, de o lucrare executată în ulei. Preferință pentru pastel a avut și pictorul Maurice Quentin de Latour (1704—1788).

Pentru pastel suportul este pînza anume preparată, cartonul și hîrtia aspră, puțin grunzoasă. Pastelurile se prezintă ca niște batoane, cu particulele legate slab între ele cum este la cretă și care, purtate și apăsate pe suport, lasă pe el o parte de particule, sub formă de dîre mai mari sau mai mici, mai groase sau mai subțiri. Alte dîre de altă culoare pot fi așezate deasupra lor. Artistul le combină frecîndu-le cu degetul, le apasă ca să se prindă mai bine de suport, le întinde și le unește cu culorile învecinate. După terminarea lucrării se pulverizează deasupra ei o substanță lipicioasă numită fixativ care leagă particulele între ele și pe acestea de suport. În aceste condiții culorile nu se mai scutură, cînd lucrarea este mutată dintr-un loc în altul.

Dar, din toate materialele folosite ca mijloc de exprimare plastică cel mai important este fără îndoială *uleiul*. Uleiul întrunește toate calitățile și posibilitățile celorlalte. Poate realiza un modelaj moale și catifelat ca pastelul, poate avea tonalitatea mată și reținută a temperei, poate ajunge chiar la fluiditatea curgătoare a acuarelii. Nici una însă din celelalte materiale picturale nu are vigoarea și rezistența lui. Stratul culorilor în ulei devine, prin uscare, extrem de solid și aderent cu suportul. Frecvent se întrebuințează ca suport pînza și cartonul, de aceea s-a ajuns să nu se mai spună „o pictură de pînză" sau „o pictură pe carton", ci simplu „o pînză" sau „un carton".

Suportul se prepară cu multă vreme înainte de-a se picta pe el. Prepararea constă în a întinde de mai multe ori, la intervale de timp, cîte un strat subțire de substanță cleioasă amestecată cu prafuri colorate. Preparația are nu numai rolul intermediar de-a lega culoarea de suport, ci totodată de-a ușura procesul de lucru. Preparației i se dă o culoare albă, o culoare neutrală sau o culoare menită să ajute tonalității generale a viitorului tablou.

Pe suportul preparat, artistul face desenul modelului ce-l are în față sau transpune desenul compoziției, concepută mai înainte, după care începe să *eboșeze*, adică să așeze în straturi subțiri primele tonuri, frecînd cu pensula, masele mari de umbre, de lumini, de culori locale care să servească drept punct de plecare operației de colorare.

Fiecare artist își are tehnica lui de-a așeza culoarea, cu pensula, cu cuțitul, sau cu alte instrumente ajutătoare, folosind pastă subțire, groasă sau încărcată, cu diluare de sicativ, pentru a usca repede, cînd lucrarea se face dintr-o dată, sau diluată cu ulei crud (nesicativ) care menține multă vreme culoarea neuscată, ceea ce permite reluarea lucrului în cazul cînd execuția durează timp îndelungat.

Culorile se așază în pete unele lîngă altele sau în straturi unele peste altele pornindu-se fie de la un strat mai subțire către altele mai consistente, fie de la un strat mai compact către altele mai subțiri, sfîrșind cu lazururile, care sînt culori transparente prin însăși substanța lor sau devenite transparente prin amestec de mult ulei. Metoda ultimă permite o colaborare optică între stratul de la suprafață cu celelalte din adînc care dă efecte coloristice variate și interesante, ce nu se pot obține cu un singur strat de pastă.

După trecerea timpului de la terminare, tablourile se pot vernisa, adică se așterne pe deasupra un lac incolor și subțire care le apără de acțiunea agenților exteriori.

Pictura executată în atelier, pe suporturi mobile, care nu are o anume destinație, ea putînd trece oricînd din proprietatea artistului în cea a altor persoane, a instituțiilor sau a muzeelor se numește *pictură de șevalet*. Spre deosebire de această pictură există o alta care are o anume destinație și se execută direct la locul de destinație, pe pereții interiori sau exteriori ai unor edificii de seamă. Este vorba de pictura murală așa-zisă *monumental-decorativă* — deci nu numai monumentală fiindcă s-ar putea înțelege și o lucrare de atelier de mari dimensiuni, și nici numai decorativă căci s-ar putea înțelege acele exprimări artistice simplificate și stilizate cărora se obișnuiește să li se dea această denumire. Fresca se execută pe tencuială udă. Și fiindcă tencuiala se usucă relativ repede, artistul, înainte de-a începe să lucreze, trebuie să aibă toate pregătirile făcute. Își

are concepută lucrarea mai mult sau mai puțin detaliat, are executat pe hîrtie, în mărime naturală, desenul compoziției ale cărui linii de contur le-a găurit cu o rotiță dințată, și-a pregătit în vase etichetate și numerotate culorile de apă de care are nevoie, după ce în prealabil a verificat toate tonurile și nuanțele cum vor arăta cînd se vor usca, fiindcă în stare lichidă culorile sînt închise și prin uscare unele se deschid mai mult, altele mai puțin și nu s-ar ști la ce se ajunge fără această verificare anticipată. După ce s-au făcut toate pregătirile se trece la execuția lucrării. Din suprafața zidului, rezervată compoziției, se tencuiește numai o parte, atîta cît se poate lucra într-o singură zi. Artistul așază desenul corespunzător porțiunii de tencuială și cu praf de cărbune pus într-o pînză rară, tamponează desenul în lungul contururilor. Cărbunele, ieșit din pînza în care e înfășurat, trece prin găurile făcute în desen cu rotița dințată și se fixează pe tencuială. Urmele lăsate, ca să nu se șteargă, se întăresc cu vopsea. După aceasta urmează operația de colorare după indicațiile schiței colorate. Culoarea îmbibă tencuiala și se usucă odată cu dînsa. Corectura micilor greșeli și introducerea unor detalii se pot face cu culori de tempera numai după uscare. Execuția „al fresco" dă o pictură foarte durabilă, din cauza profunzimii și încorporării ei organice în zid, așa cum o găsim în decorația interioară și exterioară a mănăstirilor bucovinene Sucevița și Voroneț, Humor etc., pe care soarele, vînturile, ploile și viscolele n-au deteriorat-o în atîtea sute de ani.

Gravura

Pînă nu de mult, pictura și sculptura erau socotite arte principale și aveau denumirea de *arte majore* în cărțile de artă, iar toate celelalte creații ce descindeau din ele sau aplicau din tehnicile lor erau înțelese drept *arte minore*. S-a renunțat la această împărțire „discriminatorie". Contemporaneitatea le-a acordat „artelor minore" același regim de importanță ca și celorlalte două și le-a însumat sub denumirea de *arte decorative și aplicate*. Această împărțire judicioasă menține însă nedreptatea de-a scoate acuarela din rîndul picturii ca s-o treacă la „arte grafice", plecînd de la criteriul că are ca suport principal hîrtia. Or, au ca suport hîrtia și lucrările executate în tempera, în pastel și chiar în ulei și-atunci de ce o lucrare în ulei pe hîrtie să fie pictură și acuarelă nu ? Aceluiași tratament inegal este supusă și *gravura*, care este trecută în departamentul artelor aplicate, ba uneori e socotită chiar „artă industrială", prin faptul că lucrările ce le execută sînt multiplicate, în serii mai mari sau mai mici, cu procedee manuale sau mecanice.

Gravura se cuvine să stea pe aceeași treaptă cu sculptura și pictura, toate avînd la bază linia pentru delimitarea formelor spațiale, una evoluînd spre volum, alta spre culoare, cealaltă spre colorație în alb și negru. Înainte de a-și croi drum de-sine-stătător, gravura a pornit-o inițial prin a face cunoscut lumii operele arhitectonice, sculpturale și picturale. Rolul ei artistic, similar cu cel al picturii și sculpturii, a fost recunoscut prin aceea că deosebit de „Saloanele oficiale" de pictură, de sculptură se organizau alternativ de autorități și „Saloane de alb și negru", unde gravura avea loc preponderent.

Aceste considerații au îngăduit ca gravura să fie tratată, cu tehnicile ei, așa cum s-a procedat cu sculptura și pictura, rămînînd ca aplicarea acestor trei arte să facă obiectul unei prezentări aparte în subcapitolul ce se ocupă de „artele aplicate și decorative".

După felul materialelor în care se lucrează, gravura poartă denumirea de *xilografie*, atunci cînd întrebuințează lemnul, *linografie* sau *linogravură* cînd folosește linoleumul, *litografie* cînd materialul este piatra, *gravură în metal* cînd utilizează arama, zincul sau oțelul ; în ultimul timp au fost introduse și masele plastice. Unele din aceste materiale sînt mai moi, cum este lemnul și linoleumul, încît dacă se trece un sul îmbibat cu cerneală tipografică pe suprafața lor, ele reține, absorb culoarea pe toată întinderea, lucru ce nu se întîmplă cu plăcile netede de metal care nu opresc cerneala decît numai unde sînt zgîrieturi, șănțulețe sau mici granulozități rămase din întîmplare sau produse intenționat. Procedeul de lucru în lemn este altul decît în metal. În lemn, linoleum și chiar în piatră se lasă în relief părțile ce vrem să iasă negru pe hîrtie și să sapă ceea ce se dorește a rămîne alb. La gravura în metal, invers,

A. Dürer. **Bunavestire** (fragment). Xilografie (gravură în lemn).

se lasă deasupra ceea ce vrem să rămînă alb și se adîncește ceea ce vrem să apară negru.

În *xilografie* (gravura în lemn) se folosesc plăci de lemn tăiate în lung în sensul fibrelor sau tăiate transversal, perpendicular pe sensul fibrelor. Plăcile tăiate tranversal permit o lucrare mai delicată a materialului. Gravura se face săpîndu-se de o parte și de alta a liniei de contur desenată pe placă, lăsîndu-se linia mai subțire unde este lumină și mai groasă unde este în umbră. Nu se lasă lemn compact decît acolo unde vrem să avem negru intensiv. Altminteri se striază în fel și chipuri, după cerințele de redare a reliefului, încît pe hîrtie să apară umbre sub forme de linii paralele mai groase sau mai subțiri, mai apropiate sau mai depărtate, mai scurte sau mai lungi, linii întretăiate formînd mici pătrate, romburi, triunghiuri sau încîlcituri, umbre în formă de dinți de pieptene, de triunghiuri lungi cu vîrful înfipt în alb etc. Felul execuției este deci variat și el face valoarea și frumusețea xilografiei. După ce lucrarea e socotită terminată, se trece pe deasupra

un sul îmbibat cu cerneală tipografică, se așază o coală de hîrtie și se presează. O parte de cerneală trece de pe relieful de lemn pe hîrtie. Se scoate unul sau mai multe exemplare de probă. Dacă sînt găsite satisfăcătoare, se continuă cu multiplicarea stampelor pînă se tocește relieful lemnului. Dacă se constată insuficiențe, se aduc modificări în subțierea liniilor și atenuarea maselor de umbră, după care se trag noi probe. Probele sînt foarte căutate de amatori și cercetători pentru că sînt puține și fiindcă datorită lor se pot urmări stadiile prin care a trecut opera de artă.

Mulți din artiștii Renașterii au practicat și gravura. Mereu întîlnim în biografiile lor mențiuni cum că au fost „pictori, sculptori, gravori pe lîngă alte îndeletniciri (arhitect, poet, etc)". La noi xilografia a început cu ilustrarea vechilor tipărituri religioase.

Linografia sau *linogravura* nu diferă esențial de xilografie atît ca mod de a lucra, cît și ca efect artistic. Singura deosebire este că linoleumul nu permite finețele de linii ce se pot face în lemn. Linoleumul e potrivit pentru lucrări cu constraste de lumini și umbre și se pretează excelent la lucrări decorative de dimensiuni mari unde lemnul nu poate fi întrebuințat.

Litografia este o recentă descoperire dintre ramurile gravurii (1796). Pe o piatră specială de calcar, a cărei suprafață a fost șlefuită cu mare îngrijire, se face desenul fie cu un creion gras, fie cu penița sau pensula folosindu-se o cerneală care are la bază ceară și puțin negru de fum. Se atacă apoi ușor suprafața pietrei cu acid. Locurile acoperite de creion sau de tuș, conținînd grăsime, sînt ferite de coroziune. Reacția se petrece numai în părțile neacoperite care, sub acțiunea chimică, se adîncesc puțin, atîta cît să nu fie atinse de sulul cu cerneală în derularea lui. Cînd desenul este făcut pe piatră, cu peniță, lucrarea litografică seamănă cumva cu xilografia, cu linografia și chiar cu acvaforte ; cînd este făcut cu creionul sau cu pensula seamănă cu desenul. Fiindcă litografia se lucrează mai ușor și mai repede decît toate celelalte specii de gravură, fiindcă se poate trage într-un mare număr de exemplare și prin asta are o mare putere de informare și de pătrundere în rîndurile maselor populare, fiindcă atunci cînd este lucrată cu îngrijire poate reda cu fidelitate cele

H. Daumier. **Don Quijote şi Sancho Panza.** Litografie.

mai fine şi complicate compoziţii, de aceea chiar de la apariţie s-a extins cu repeziciune în toate ţările şi a luat o mare dezvoltare publicitară. Cel ce a dat litografiei o strălucire deosebită, a practicat-o cu o iscusinţă fără pereche, a scos din posibilităţile ei opere de mare valoare a fost Honoré Daumier (1808—1879). În afară de alte subiecte, în arta sa a satirizat cu causticitate moravurile societăţii. La noi, litografia a fost îmbrăţişată cu pasiune de Gh. Asachi (1788—1869), care a văzut în ea un bun mijloc de educaţie patriotică şi de trezire a unei mişcări artistice plastice. În calitatea sa de „referendar" al Eforiei Şcoalelor, cu rol de îndrumător şi organizator al învăţămîntului, el visa să dea ţării nu numai artişti de seamă care să compună tablouri istorice, ci să fie totodată perfecţi litografi ca să poată multiplica şi răspîndi operele lor. Pentru început a pornit cu cîteva litografii compuse de el şi executate de alţii, dintre care cea făcută de Gh. Panaiteanu (1816—1900) este de netăgăduită valoare artistică.

Gravura în metal a căpătat denumiri deosebite după procedeul de lucru întrebuinţat.

În gravura cu acul (Pointe-sèche), artistul se foloseşte de un instrument în formă de creion cu vîrful ascuţit ca un ac sau avînd vîrful de diamant. Cu acesta zgîrie la suprafaţă placa de aramă. Fiindcă nu se lucrează în adîncime ca materialul să opună rezistenţă, mîna se mişcă mai în voie şi astfel trăsăturile sînt destul de libere. Liniile sînt uneori largi şi lungi ca cele ale unui crochiu, alteori se zgîrie placa scurt, mărunt şi insistent pentru a se realiza gradaţii de umbre. Trăsăturile fiind superficiale, nu se pot trage decît un număr redus de stampe deoarece prin presare placa de aramă se turteşte şi desenul devine din ce în ce mai lipsit de claritate.

În *gravura cu dăltiţa* (taille-douce) execuţia liniilor se face mai în adînc. Fiindcă acum materialul opune mai multă rezistenţă, mişcările nu mai sînt aşa de libere, de-

I. Bah — Lümand. **Copil dormind.** Gravură cu acul (pointe-sèche).

oarece mîna trebuie să apese puternic instrumentul. Umbrele se redau prin linii paralele, orientate în sensul mușchilor, a formelor. Trecerea de la lumină la umbră se face prin puncte mici și rare, apoi punctele se îndeasă, se prefac în linii subțiri care se îngroașă pe măsură ce se intenționează să se obțină umbră mai multă. Unde întîlnește în cale o cută, un mușchi, o formă ieșită în afară, linia se subțiază iarăși pentru a se îngroșa după aceea. Dacă prin îngroșarea liniilor nu se ajunge totuși la gradul de umbră necesar, se introduc între ele linii secundare sau se trasează linii perpendiculare, linii oblice într-un sens sau și din sens contrar. Uneori gravura cu dăltița se apropie așa de mult de xilografie, încît este greu de recunoscut una de alta. Numai finețea liniilor și întretăierea lor, ce nu se pot obține în xilografie, deosebesc gravura cu dăltița de aceasta. Finețea lucrului cu dăltița crește cînd placa de aramă este înlocuită cu placa mai dură de oțel. Un mare și neîntrecut maestru al gravurii cu dăltița a fost A. Dürer. Operele lui capitale, în această direcție, sînt : „Cavalerul, moartea și diavolul", „Melancolie" și „Sfîntul Ieronim". Ele nu pot fi reproduse la dimensiunile unei cărți poștale. Desimea și subțirimea liniilor reproduse în mic dau mai mult impresia unui desen decît a unei gravuri.

Acvaforte întrunește libertatea de mînuire a instrumentului de gravat din gravura cu acul, cu adîncimea de incizare a gravurii cu dăltița. Pe placa de aramă se întinde un strat foarte subțire de ceară anumit preparată. Pe suprafața cerii, artistul desenează cu vîrful ascuțit al instrumentului, cum ar desena pe hîrtie cu creionul. Ceara fiind relativ moale nu opune rezistență și astfel mîna poate face mișcări aproape tot așa de degajate ca la desen. Acolo unde artistul apasă mai ușor, acul abia atinge placa de dedesubt, acolo unde apasă mai mult este dată la o parte o mai mare cantitate de ceară. Cînd desenul este gata, se toarnă peste întreaga suprafață a plăcii o cantitate suficientă de „apă tare" (amestec de acid azotic cu acid clorhidric), acvaforte în denumirea italiană. Soluția atacă arama în locurile unde a fost înlăturată ceara, neavînd nici o influență asupra părților rămase acoperite. După ce corodarea s-a făcut destul de adînc se varsă „apa tare" și se curăță ceara. După tragerea exemplarelor de probă se fac corecturi unde este cazul.

Rembrandt a executat un mare număr de lucrări în acvaforte. Era maniera care convenea viziunii sale. Gravurile lui au desenul fluid, iar valorile sînt răspîndite în efecte transparente de clarobscur exact ca și în lucrările de pictură. Între artiștii noștri vechi cel care a lucrat mai mult în tehnica acvafortei, fără ca să-i dea o prea mare amploare, a fost Th. Aman.

În toate manierele de gravare menționate (cu excepția litografiei) redarea obiectelor și volumelor se face prin liniuțe de diferite lungimi și grosimi, orientate în sensuri diferite. Iată însă două procedee: una *mezzotinte* (manieră neagră) și alta numită *acvatinte* (vernis moale) care ușurează munca artistului și dau gravurii noi mijloace de reprezentare a reliefului.

Gravura în *mezzotinte* (manieră neagră) întrebuințează și ea obișnuita placă de aramă. Pe suprafața ei, artistul produce mai întîi granulozități mărunte cu ajutorul unui fel de răzătoare foarte fină purtată în toate direcțiile. Dacă peste placa astfel preparată se trece un sul cu cerneală, între granule cerneala este reținută pe foaia de hîrtie așezată deasupra ei și presată, se obține în întregime o tonalitate uniformă și profundă.

După prepararea plăcii, rolul artistului este să distrugă, cu instrumente speciale și cu mare băgare de seamă, o parte din granule, în măsura reclamată de clarobscurul subiectului. Acolo unde se elimină la rînd toate granulele, se obține albul, unde se elimină granulele pe sărite se obțin semitonurile, iar acolo unde granulele rămîn masate, hîrtia va ieși neagră de sub presă.

La rezultate mai sigure în ce privește trecerea pe nesimțite de la lumina cea mai puternică la umbra cea mai adîncă se ajunge cu tehnica *acvatinte*. De data aceasta se pornește de la placa de aramă netedă. Pe toată suprafața ei se întinde un strat subțire de vernis ușor sicativ. În părțile de unde începe semiumbra motivului de executat se presară omogen zahăr pudră sau sare foarte fină. Se lasă să se usuce vernisul (un lac special), apoi se afundă placa într-un vas cu apă ca să se topească zahărul sau sarea. Se toarnă peste placă „apă tare", care atacă arama în locurile rămase goale. Se curăță vernisul vechi și se unge din nou întreaga placă cu vernis. Se presară din nou pudră de sare sau zahăr începînd de astă dată din locul unde semiumbra